



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrął?" : tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba

**Author:** Miłosz Piotrowiak

**Citation style:** Piotrowiak Miłosz. (2009). "Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrął?" : tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Miłosz Piotrowiak

# Kto ten pejzaz zimę niewydarzoną zatruł?

Tropy egzystencji

w liryce Jerzego Kamila Weintrauba

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2009

Książka Miłosza Piotrowiaka, adiunkta w Uniwersytecie Śląskim, prezentuje charakterystyczne dla tego środowiska, zwanego „szkołą Opackiego”, walory warsztatu naukowego. Oznacza to przede wszystkim bardzo wysoki poziom analizy tekstu poetyckiego, celnie wyprowadzane wnioski, a także założenie ciągłego poszukiwania metod wzbogacania interpretacji [...]. Autor odsłonił niezauważone wcześniej oblicze Jerzego Kamila Weintrauba, tym bardziej wyraziście, że na tle kontekstu twórczości jego rówieśników, i tym lepiej, że jest to wywód logiczny i pełen pasji.

*Z recenzji wydawniczej  
prof. zw. dr hab. Aliny Kowalczykowej*

Kto ten pejzaż  
zimą niewydarzoną  
zatruł?

Tropy egzystencji  
w liryce Jerzego Kamila Weintrauba



NR 2661

Miłosz Piotrowiak

Kto ten pejzaż  
zimą niewydarzoną  
zatruł?

Tropy egzystencji  
w liryce Jerzego Kamila Weintrauba



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Alina Kowalczykowa

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

# Spis treści

Uwagi wstępne 9

Na tropach zapomnianej egzystencji 11

## Część I

„Chłopięce igrzysko”

Wojenne mikrohistorie w poezji Jerzego Kamila Weintrauba  
i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

Tropy mikrologiczne 23

Przewodnik Pascala 28

Strategia Guliwera czy liliputa? 30

Jak możliwa jest wojenna mikrohistoria? 32

Dziecięcy uwiad? 34

Świat powołany deminutiwem 38

*Bitwa* Jerzego Kamila Weintrauba 42

Rekonesans przed *Bitwą* 42

*Bitwa* Jerzego Kamila Weintrauba 43

*Postscriptum „Bitwy”* 44

Historiozoficzne czarnowidztwo 45

Przebieg *Bitwy*. Spacjalne i temporalne wymiary tekstu 48

Retoryka *Bitwy* 50

Figury rymu 52

Figury świata przedstawionego 54

Figury nadawcy i odbiorcy 56



- Figury gramatyki    59
- Figury fizycznych podstaw języka    60
- Historia „w szachu”    62
- Wojenne mikrohistorie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego    64
  - Nieboskłony i bojowiska    64
  - W szklanej gablotce tekstu    78

## Część II

„Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatruił?”

O korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba  
Tropy fantazmatyczne    91

- Zima i egzystencja    97
- Zima i poetyka    123
  - Zimowy spacer    123
  - Śniegowe wiry    125
  - Wieczna zmarzlina    135
- Na tropach Mickiewicza    143
  - Zimowe sgraffito    143
  - Pierwsza warstwa (biel)    147
  - Druga warstwa (czern)    149
  - Trzecia warstwa (czerwień)    152
  - Miedzy brakiem a nadmiarem przestrzeni    153
  - „nad wrogim czasem wzniesiemy obelisk”    153
  - P=E/C    158
  - Linia życia, litera pisma    161
  - Stepowe sgraffito    166
  - Wpłynąłem, wpływam, wpłynę    168
  - Romantyczne tropy    171
  - Kamyk Gustawa    180
  - Ciepło, cieplej... zimno, zimniej...    186
- Kto mówi, a kto pisze?    190
  - Luksus prywatności    190
  - Wielogłos instancji mowczych    193
    - Egzystencja rozpr(o/ó)szona    193
    - Biała broń i biała flaga    200

Kto mówi, a kto pisze?	209
Pismo pośmiertne	210
Zima porą negliżu?	214

### Część III

#### *Lato elegijne*, lato ostatnie

Tropy tanatyczne	231
„To inne idzie lato”	233
„Melancholia werand”	240
Autoszczepionka	249
<i>Poeta</i> (1916–1943)	257

#### Bibliografia 271

#### Nota bibliograficzna 283

#### Indeks osobowy 285

#### Summary 293

#### Zusammenfassung 297



## Uwagi wstępne

Współcześni. Zdaje im się, że są częstkami postępu. Że oni trwają przede wszystkim. Czym są naprawdę? Co znaczy ich gorączkowa krzątanina? Pośpiech dla pośpiechu. Wstępowanie do góry – po ruchomych schodach, schodzących na dół. To im daje namiastkę ruchu, namiastkę działania, ważności. Jak ważni są w swojej nieważności, swojej niewspółczesności. Jak szybko rozkładają się i znikają. Po co tyle słów dla usprawiedliwienia własnej drapieżności, dla wygadania swoim instynktom posiadania. Nienawidzą, bo nie posiadają niczego. Nienawidzą, bo posiadają za mało. Nienawidzą, bo inni czyhają na to, co jest ich chwilową własnością. Spieszą się, pędzą, nawet gdy są zmęczeni, i mijają, ślepcy, to wszystko, co od stuleci stworzyli t a m c i, inni, co wychodowali na pożywcę własnego cierpienia. A tamci przemijają wiecznie, są nieskończonym ruchem obracającej się wokół ziemi wieczności, tej wieczności, na której wychowaliśmy się, którą wznieśliśmy nad sobą, która mieści w sobie to wszystko, co da się objąć słowami, i to wszystko, co się w żrenicy nie zmieści. Ogrom. Ogrom<sup>1</sup>.

Tak „delficko” zaczyna się *Pamiętnik* Jerzego Kamila Weintrauba. Rozważania o współczesności, wieczności utrzymane w poetyce

---

<sup>1</sup> J.K. Weintraub: *Z pamiętnika*. W: Idem: *Utwory wybrane*. Teksty z rękopisów oprac. A. Kmita-Piorunowa, wybór, układ i wstęp R. Matuszewski. Warszawa 1986, s. 271. Wszystkie cytaty utworów Jerzego Kamila Weintrauba pochodzą z tegoż wydania. Dalej fragmenty z tego tomu opatruję skrótem JKW, tytułem utworu i numerem strony, z której pochodzi cytat.

paradoksu, pisane wzniosłym, celebralnym stylem w niczym nie różnią się od pytań, które dziś zadajemy sobie i światu. Cytowany fragment prywatnego zapisu pamiętnikarskiego opatrzony jest dzienną datą – 18 X [1940], a więc powstał w czasie okupacji hitlerowskiej. Nie ma w nim jednak śladów odwetu, wyrzutu czy uzasadnionej przecież nienawiści (nawet peryfrastycznie zaznaczonej). Dlaczego młody, ukrywający się poeta uciekał od Historii w stronę Wielkiego Kwantyfikatora? Dlaczego szantażowany, tropiony i prześladowany unikał w poezji, pamiętnikarskiej intymistyce dotykających go bolesnych tematów, a rozmyślał nad uniwersalnym wymiarem życia? Cóż z tego, że twórca przedkładał imponderabilia nad rzeczy zwyczajne, że zawierał faustyczne sojusze zamiast poszukiwać zbrojnych przymierzy prowadzących ku realnej wolności? Wydaje się, że niewiele, a jednak był to wysiłek heroiczny, ponad ludzką miarę. Gdyby Jerzy Kamil Weintraub ograniczył się do prowadzenia diariusza banity, uciekiniera – skrzętnie notującego wiadomości, pogłoski, zdarzenia i prognozy – niewiele dzisiaj moglibyśmy o jego poezji powiedzieć. Natomiast autor *Tropów zimowych* wypracował odmienny, symptomatyczny tylko dla niego, poetycki punkt widzenia. Podobnie jak osobne są powieści Leopolda Buczkowskiego czy poetycki cykl *Świat. Poema naiwne* Czesława Miłosza. Z tą różnicą, że teksty Jerzego Kamila Weintrauba, w przeciwieństwie do utworów Buczkowskiego i Miłosza, funkcjonują tylko w obiegu specjalistycznym, a szerszemu gronu są nieznane. Dlatego profetycznie brzmią cytowane fragmenty *Pamiętnika*, w których poeta wyrzuca „współczesnym”, że „mijają, ślepcy, to wszystko, co od stuleci stworzyli tamci, inni, co wyhodowali na pożywcę własnego cierpienia”.

Poezję Jerzego Kamila Weintrauba skrywa rzadko przerywane milczenie historyków literatury. Nie licząc dwóch powojennych wydań, przygotowanych kolejno przez Jana Śpiewaka<sup>2</sup> i Ryszarda Matuszewskiego, teksty autora *Próby powrotu* stanowią nadal miejsce zapomniane na historycznoliterackiej mapie. Taki stan rzeczy

---

<sup>2</sup> J.K. Weintraub: *Wiersze wybrane*. Wybór i wstęp J. Śpiewaka. Warszawa 1953.

w obszarze badań nad literaturą wojny i okupacji wydaje się nieuprawniony, niegodny i krzywdzący „ofiary wojny”. Niniejsza próba uporządkowania – wstępnej klasyfikacji, ekspozycji twórczych dokonań Jerzego Kamila Weintrauba, z uwagi na całkowitą odmienność jego lirycznego idiomu, będzie lekturą rozpoznającą, zwiastunem przewartościowań tej niedocenionej, niemilczącej w czasie wojny muzy. I właśnie z powodu odosobnionej postawy autora *Tropów zimowych*, która spowodowana była przymusem ukrywania swego żydowskiego pochodzenia, zrezygnowałem z przybliżeń poezji Weintrauba na tle literackich paradygmatów pierwszej połowy XX wieku. Analizować w tej poezji sukcesję lirycznych treści, ciągłość „przeklętych problemów” to tak jakby teksty pisane w getcie przez Władysława Szlengla porównywać z dokonaniem twórców „zza muru”. Czy, a jeśli tak, to jak możliwe jest przybliżenie poezji zapomnianego twórcy Jerzego Kamila Weintrauba, skoro jego liryczne próby nie zdołały, przez zgoła sześćdziesiąt lat, przyciągnąć uwagi literaturoznawców? Czy zatem ma szansę powodzenia próba usankcjonowania poetyckiej pozycji Jerzego Kamila Weintrauba jako ważnego, choć osobnego i monadycznego, ogniwa w wielkim łańcuchu poezji okresu wojny i okupacji?

## Na tropach zapomnianej egzystencji

Tematem badawczych dociekań w poezji Jerzego Kamila Weintrauba są egzystencjalne tropy osoby lirycznej wrzuconej w nie szczęśny los wyrzutka, banity, w niefortunny splot życiowych, narodowych, dziejowych zdarzeń. W tej dysertacji celowo zrezygnowałem zarówno z wysiłków monograficznych – modelu linearnego rozwoju osobowości twórczej, jak i wielkoobrazkowych perspektyw odbioru, lektury liryków opartej na biograficznej genealogii<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Jerzy Kamil Weintraub urodził się w roku 1916 w Petersburgu. Okres wczesnego dzieciństwa (lata 1918–1924) przyszedł poecie przeżyć z rodzicami w Kopenhadze. W roku 1924 Weintraubowie zamieszkali w Warszawie, a w roku następnym poeta został uczniem znanego warszawskiego Gimnazjum

Monograficzny model rozprawy wydaje się niemożliwy do zrealizowania z powodu wielu obiektywnych i nieodwracalnych przeszkód. Pierwszą i najważniejszą przyczynę stanowi czas, który upłynął od momentu śmierci Jerzego Kamila Weintrauba. Prócz kilku lapidarnych zapisów pamiętnikarskich, sporządzonych przez żonę, przyjaciół, a także samego poetę, brak jakichkolwiek danych faktograficznych, które pozwoliłyby dokładnie zrekonstruować losy autora *Tropów zimowych* w okresie wojny i okupacji. Jednocześnie trudno oczekiwać rzetelnej dokumentacji z zakonspirowanej, czte-

---

im. Mikołaja Reja. W roku 1934 Weintraub wstąpił na Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warszawskiego i studiował psychologię. Po roku jednak zachorował, po przebytej grypie, na płuca i musiał studia przerwać. W pierwszym okresie choroby rodzice wysłali go na leczenie do Szwajcarii, później, aż do roku 1939, poeta leczył się w sanatoriach w Otwocku, Śródborowie i Zakopanem. Na ten okres przypada jego właściwy start literacki: druk wierszy – w latach 1935–1937 – w redagowanej przez Stanisława Czernika „Okolicy Poetów”; wówczas też współpracuje z krakowskim czasopismem „Nasz Wyraz”, z chełmską „Kamena” Kazimierza Andrzeja Jaworskiego i z lwowskimi „Sygnałami”. Drukuje także Weintraub w „Czarno na białym” i „Nowej Kwadrydze”; pojedyncze jego wiersze zamieszcza „Skamander”, liczne utwory satyryczne publikują „Szpilki”. Debiutancki zbiorek wierszy *Próba powrotu* ogłosił poeta w roku 1937 jako 10 tomik Biblioteki Kameny. W roku 1939, na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej, opublikował Weintraub swój drugi tomik, pt. *Wrogi czas*. W założonym przez Jerzego Kamila Weintrauba konspiracyjnym Wydawnictwie Sublokatorów Przyszłości ukazują się jego tomiki: *Maski krajobrazu* (zeszyt pierwszy), *Plomień pachnący* (zeszyt szósty), *Pieśń i chmury* (zeszyt dziesiąty), *Nurt listopadowy* (zeszyt czternasty), przekłady *Sonetów do Orfeusza* Rilkego (zeszyt czwarty i dwunasty) i przekłady wierszy Borysa Pasternaka (zeszyt ósmy). Jednym z „Sublokatorów Przyszłości” był Krzysztof Kamil Baczyński, z którym Weintraub się przyjaźnił (wspólne pisanie wierszy, długie rozmowy na tematy literackie, eksperymenty prozatorskie). Ukrywanie się, próby zacierania śladów, by ująć groźbom szpicla-szantażysty, zmuszają Weintrauba (Polaka pochodzenia żydowskiego) do coraz dalej idącego ograniczania kontaktów z przyjaciółmi, pogłębiają poczucie osamotnienia poety. Otwock, Stare Miasto, Kierszek koło Klarysewa, Saska Kępa, Mokotów i znów Stare Miasto – to kolejne etapy tej drogi przez mękę. W tej sytuacji śmierć poety tylko pozornie mogła sprawiać wrażenie tragicznego przypadku: umarł on bowiem 10 IX 1943 roku na zakażenie krwi spowodowane zacięciem się przy goleniu. (Biogram jest skróconą wersją *Słowa wstępnego* R. Matuzewskiego, zamieszczonego w: J.K. Weintraub: *Utwory wybrane...*, s. 7–19).

roletniej tułaczki młodego twórcy po szybko wyszukiwanych kryjówkach. Nawet pamiętnikowa intymistyka Jerzego Kamila Weintrauba nie może być traktowana jako wystarczające źródło wojennych wypadków poety. Autor *Pamiętnika*, nie chcąc zdekonspirować w razie aresztowania przyjaciół, planów, tajnych informacji, pisał bardzo ogólnie i mgliście, „posługiwał się metaforycznym szyfrem i peryfrazą”<sup>4</sup>. Dlatego nie ma tam szkiców z okupacyjnej rzeczywistości, sylwetek bohaterskich postaci pierwszego czy drugiego planu, lecz splecione obrazy, w których nadrzędne znaczenia uzyskuje pierwiastek kreacyjności. W *Pamiętniku* poety wyraźnie brakuje, z konspiratorskich przyczyn, prostoty i jasności wyśłowienia – tak pożądanego dla ustalającego i porządkującego fakty monografisty. Z tych powodów w prywatnym notatniku przewagę zdobywa to, co dla potencjalnego poszukiwacza podejrzanych (operacyjnych) treści stanowiłoby wartość bezużyteczną – literackie diagnozy, poetyckie sympatie i animozje, a także – eksponujące literackość – opisy własnych trwóg, lęków i zapaści. Kiedy dziś próbuje się rozczytać tak celowo skomponowane (skomplikowane) kłębowisko myśli, ma się wrażenie dysponowania tylko zapisem refleksji niechcianych, niepożądanych, takich, które poeta obsesyjnie od siebie odsuwał, a nie tych, które chciał zachować i utrwalić. Dlatego ten *Pamiętnik* jest tylko negatywem nigdy niespisanego *Pamiętnika* prawdziwego. Trzeba to autofalszerstwo mieć na uwadze i zbytnio nie ufać zapisom, które celowo miały zmylić, zataić i odwrócić uwagę denuncjatorów. Czy świadectwa liryczne mogą zatem dopomóc w przybliżeniu poetyckiej sylwetki Jerzego Kamila Weintrauba i jego tekstowych światów?

[...] czytając wiersze Weintrauba i zamyślając się nad typem osobowości poety, który różne jego wypowiedzi zarysowują, odnosi się wrażenie, że mitologizacja spraw odległych i przeżywanych bardziej po literacku niż w oparciu o konkretne, życiowe doświadczenia, odgrywała w kształtowaniu się jego poglądów bardzo dużą rolę<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>5</sup> Ibidem.



Tak powiada Ryszard Matuszewski, dla którego rozróżnienie, czy „sprawy odległe” są prywatną mitologią, czy – podzielanym przez różne punkty widzenia – autentykiem, jest kwestią rozstrzygalną i oczywistą, a tym samym miarodajną dla nas. Skoro jedyny tak rzetelny krytyk podważa wartość Weintraubowego *mimesis* (pogrążonego w wojnie świata odbitego w lirycznych zapisach), to zmusza tym samym interpretatorów tej poezji do poszukiwań odmiennej od monograficznej metody jej opisu. Być może warto w tej mierze posłuchać innego literaturoznawcy – Jerzego Świącha i zrezygnować z „ujęcia syntetycznego” na rzecz „studiów wycinkowych”<sup>6</sup>. To, co wydaje się nieprzewyciężalną przeszkodą, może stać się przekonującym walorem. Dlatego konstruowany interpretacyjny projekt staje się świadomym sprzeciwem wobec monografii, uchyla się wobec imperatywów życiorysowej historii progresywnej (od... do...) czy zakusów pozaliterackiej (biograficznej) motywacji interpretacyjnej. Jak zatem pisać o poezji i osobie Jerzego Kamila Weintrauba, by choć w części zbliżyć się do tych zamkniętych kręgów samotności i trwogi?

Czteroletni pobyt Jerzego Kamila Weintrauba w odosobnieniu to czas bez osobniczej biografii, choć z burzliwą historią dziejącą się za zamkniętym oknem. Dla większości uczestników wojennych działań był to okres spektakularnych fabuł, sensacyjnych narracji. Dla Jerzego Kamila Weintrauba doświadczenie wojenne to egzystencjalna introspekcja, okrutna samotnia w czterościanie pokoju. Doświadczenie wewnętrzne autora *Tropów zimowych* to jedyne dane empiryczne, jakimi może dysponować interpretator. Dlatego ponad biografię, którą „wydobywa się” z pamięci innych, dodatkowo ją uwierzytelniając i uzupełniając, trzeba stawiać **egzystencję** – nobilitującą podmiotowy wymiar istnienia człowieka. Czynniki biograficzny/biologiczny jest warunkiem koniecznym poetyckiego bytu, lecz dopiero egzystencja sankcjonuje wartość, miarę i rodzaj pisarskich dokonań. Nie najważniejsze jest to, kiedy poeta się urodził i jakie wykształcenie odebrał, lecz jak odczuwał swoją

---

<sup>6</sup> J. Świąch: Stanisław Stabro. *Chwila bez imienia*. [Rec.], „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1, s. 221.

pojedynczość, swój „dramat bycia”. Jeśli biografia musi sprzęgać ślady, to analiza egzystencji najczęściej ujawnia niezborność, niekoherentność, aporetyczność poetyckiego światobrazu.

Egzystencja nie jest metaforą losu, „charakterem” intelektu, nie odnosi się tylko do przypadków rozumiejącego „ja”. W rytmach egzystencji zapisane są zarówno poruszenia duszy, jak i dolegliwości ciała, nieumiejscowione lęki i fizyczna słabość. **Egzystencjalne** znaczy i **transcendentne**, i **somatyczne**. I nawet tak pojemny dwumian nie wyczerpuje egzystencjalnych sensów. Analiza egzystencji nie niesie ze sobą redukcjonistycznych skutków – nie ogranicza się wyłącznie do intelektualnych, uczuciowych czy cielesnych metod poznania. W jej rytmach odbijają się wszystkie aspekty rzeczywistości z rozmaitych zakresów. Jest więc i „Duch dziejów”, i elementy natury, i echa terroru wojny totalnej, ale i prawa istnienia, teoria procesu twórczego. Z jednym tylko zastrzeżeniem – badając egzystencję, należy zdawać sobie sprawę, że jest to tylko cząstkowa, osobnicza realizacja, a nie wielki, uniwersalistyczny projekt. Dlatego warto oprzeć się na sądach Marka Bieńczyka, który, korzystając z ustaleń J.-P. Richarda, bada w poezji Zygmunta Krasińskiego pejzaż wewnętrzny – jako świat wyobraźniowy – „całość ruchomą, niestałą, poddaną zmianom, przekształcającą się i ewoluującą”<sup>7</sup>. Z powodu specyfiki tekstów poetyckich Jerzego Kamila Weintrauba (świat „zwinięty”) to, co Marek Bieńczyk mianuje „pejzażem wewnętrznym”, w podejmowanym projekcie będzie, za Martinem Heideggerem, zwać się światobrazem.

Poddając świadectwa liryczne obiektywizującej refleksji, weryfikując domysły, oddalając bądź potwierdzając zastrzeżenia, pamiętać trzeba, że będzie to operacja „na żywym organizmie”, zabieg interpretacyjny, w którym ujawniając tajemnice egzystencji, jednocześnie trzeba je dyskretnie uszanować. Egzystencja nie jest bowiem zmyśleniem, lecz wcieloną, osobową realnością, w solipsystycznym świecie fantazmatów, urojeń ale i rzeczywistych zagrożeń, nieprzyjacielskich pułapek.

---

<sup>7</sup> M. Bieńczyk: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk 2001, s. 14.

Egzystencjalna artykulacja, w przeciwieństwie do biograficznych dyskursów literatury, opiera się konwencjonalizacji, petryfikacji, wymyka się ze stylistycznych miejsc wspólnych. Badać egzystencję, to powoływać każdorazowo nowy projekt. Raz użyty, traci ważność – obrasta eksplikacyjnymi stereotypami. By odkryć pokłady wrażliwości, potrzeba wyjątkowo czułych i niestandardowych narzędzi. A takim właśnie nowoczesnym konceptem interpretacyjnym wydaje się ponawiany i rozwijany w wielu książkach przez Ryszarda Nycza „proces tropologicznej reprezentacji”<sup>8</sup>. Krakowski uczony wypracował taki model literaturoznawczego wnioskowania, który pozwala zrekonstruować poetycki światobraz na podstawie poszlakowych informacji uzyskanych ze świadectw lirycznych. Dotychczas taka dedukcja była tylko domeną teologii apofatycznej, w której, tropiąc braki, ubytki, miejsca zatarte, wskazywano i dopowiadano tę stronę odrzuconą, wypartą, zepchniętą w milczenie. Nycz przeniósł ten sposób myślenia o Bogu, tę poetykę epifanii na pole mówienia o literaturze. Kluczowym pojęciem w tym systemie jest wieloaspektowo rozumiany trop:

Słowo „trop” (gr. *trópos*) ma, jak łatwo sprawdzić, i ciekawą etymologię, i nader rozbudowaną rodzinę znaczeniową (zwrot, kierunek, tryb, kształt, wygląd, obyczaj, charakter, temperament, usposobienie...) [...]. Ma też szereg homonimicznych znaczeń, z których dwa zasadnicze zostały tu wykorzystane i związane relacją współzależności: tropu jako śladu, odcisku pozostawionego przez tego, który przechodził, czy w ogóle pozostałego po tym, co przeminęło; oraz tropu jako kategorii językowo-literackiej, obejmującej te „zwroty” retorycznej mowy, które (jak metafora, metonimia, symbol, alegoria, ironia) polegają na semantycznym przekształceniu konwencjonalnego znaczenia przedmiotu<sup>9</sup>.

Heinrich Lausberg, definiując trop w swej monumentalnej, retorycznej typologii, umieszcza go wśród takich oto stylistycznych

<sup>8</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 12.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 10.

użyć: antonomazja, emfaza, hiperbola, ironia, litota, metafora, metonimia, peryfrazą, synekdocha<sup>10</sup>. Odmienne ujmują to Fryderyk Nietzsche w swej panretorycznej koncepcji języka i świata – „tropy nie występują tu i ówdzie w słowach, lecz należą do ich najgłębszej natury”<sup>11</sup>. Rozumienie tropu w przedstawionej dysertacji sytuuje się „pośrodku” ustaleń badacza i filozofa, pomiędzy językową, **tropologiczną** domeną a poszlakową, **tropiczną** zasadnością. Tropologia egzystencji to narzędzie efemeryczne, tak samo nietrwałe jak ślady na ziemi, które dopóty trwają, dopóki ktoś ich nie zادةpcze, póki nie przejdzie tą samą drogą. Z jednej strony, to tylko cząstki, ułamki, fenomeny, a z drugiej – niezbywalne gwaranty istnienia i tożsamości<sup>12</sup>. I z nich właśnie, w poszlakowym procesie interpretacji warto wyprowadzać znaczenia i sensy wyobraźniowych konstruktów stworzonych przez Jerzego Kamila Weintrauba. Pamiętając jednak, że zamiast humanistycznych pewników dysponuje się wyłącznie hipostazami, domysłami, do-tworzeniami wynikającymi z pracy nad tekstem poetyckim, którego niezbywalną cechą jest zniekształcenie, subiektywny retusz, konfabulacja; słowem – naruszenie zasady (prawdo)podobieństwa. Dlatego, poruszając się po „udzielnym świecie” poezji Jerzego Kamila Weintrauba, trzeba porzucić złudzenia systematyka i marzenia monografisty.

Jerzy Kamil Weintraub w swych próbach lirycznych często kieruje się w stronę romantycznych utopii (traktujących życie jak literaturę). Tym samym podejmuje on „wyzwanie semiologiczne”<sup>13</sup> – by odbudować swe refleksyjne moce, a jednocześnie uniknąć pu-

<sup>10</sup> H. Lausberg: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Tłum., oprac. A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 344–355.

<sup>11</sup> F. Nietzsche: *Przedstawienie retoryki starożytnej*. Tłum. B. Baran. W: *Nietzsche 1900–2000*. Red. A. Przybysławski. Kraków 1997, s. 43.

<sup>12</sup> „Kategoria śladu otwiera się także na pewien projekt semiologiczny, będący próbą czytania zatartych śladów, błędzenia po ich labiryncie”. Zob. B. Mytych: *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku*. Katowice 2004, s. 12.

<sup>13</sup> P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska [i inni]. Warszawa 1975, s. 220.

łapek redukcjonizmu. Dlatego idąc po tropach egzystencji Jerzego Kamila Weintrauba, niejednokrotnie napotkać można znane romantyczne postaci – Cypriana Kamila Norwida, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego. Autor *Tropów zimowych*, w stosunku do wymienionego zacnego grona poetów, sam bowiem przyjmuje postawę tropiciela egzystencji, eksploratora romantycznego uniwersum wyobraźni, czyli poszukuje u Innych tego, czego dziś, w bardzo podobny sposób, chcemy poszukać u Niego.

Tak zbłąkany domysł  
na próżno tropi tego, co swą miłość  
wykuwał dłutem, gdy zostały złomy  
marzenia jeno, które się rozbiło,  
na myśl czekając, co je znowu spoi.

[.....]

by znowu w ciszy, którą promień przebił,  
nieznane oko pochwyliło odbłask  
szczątków tej drogi, którąś żmudnie przebył,  
a którąś w brazye swojej myśli odlał.

[.....]

tak pośród borów róg myśliwski dzwoni  
i sfera chartów ciemny gąszcz przeszywa,

JKW, *Szczątek marmuru*, s. 263

Jaka jest natura literackiego przedstawiania egzystencji? Czy takie poetyckie polowanie („przeszywanie ciemnego gąszczy”) to wyprawa bez trofeów („próżny trop”)? A jednak poezja Jerzego Kamila Weintrauba pełna jest śladów, także pozadyskursywnych, jego tragicznej egzystencji. Wydaje się, że w tym fragmencie wiersza *Szczątek marmuru* poeta pozostawił wyraźne wskazówki i oczekiwania dla przyszłych, idących po jego śladach – „by znowu w ciszy, [...] / nieznane oko pochwyliło odbłask / szczątków tej drogi, którąś żmudnie przebył [...]”. Warto podjąć te metatekstualne (a także autotematyczne) tropy, gdyż one najpełniej świadczą o drama-

cie żywego człowieka, a nie tylko podmiotu lirycznego. Innym powodem intersemiotycznych poszukiwań badawczych jest nieufność Jerzego Kamila Weintrauba wobec dyskursywnych mocy języka. Wiedział on, że język może być narzędziem ubezwłasnowalniania i manipulacji. Sam często wykorzystywał te opresywne moce słowa i wyposażał w język, wyróżnik ludzkiego porozumienia, byty nieożywione – prefabrykaty, sprzęty, fenomeny. Poetyckie eksperymenty nie miały „uczłowieczać” materii, nie służyły także poszukiwaniom interlokutorów w samotni twórcy. Pokazywały one, jak język może panować nad rzeczywistością – a tym samym zagłuszać jej prawdziwe, żywe rytmy. W mniemaniu Weintrauba, „długie trwanie” jest milczące („a dąb milczał potężniej”), a tylko teraźniejszość (tymczasowość) jest gadatliwa. Dlatego poszukując tropów egzystencji w poezji autora *Tropów zimowych*, często trzeba posiłkować się pozawerbalnymi formami wyrazu – modelami plastycznymi, dziełami malarskimi.

Jerzy Kamil Weintraub rozpisuje swój los w wielu planach – w powinnościach historiozofa, w alegorycznych opowieściach z „udzielnego kraju”, w studiach domowego inwentarza, w fleszach przedwojennej pamięci. Można powiedzieć, że tropy Weintraubowej egzystencji prowadzą w różne strony.

\* \* \*

Książka ta jest zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej, której obrona odbyła się w lutym 2006 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Słowami szacunku i wdzięcznej pamięci obejmuję Promotora mojej rozprawy doktorskiej – nieżyjącego już Pana Profesora Ireneusza Opackiego, pod którego przewodnictwem dane mi było rozpoznawać tajniki naukowego warsztatu.

Równie serdeczne podziękowania składam na ręce Pani Profesor Anny Opackiej za bezgraniczną życzliwość i pomoc w sfinalizowaniu przewodu doktorskiego.

Dziękuję także Recenzentom rozprawy – Pani Profesor Annie Węgrzyniak i Panu Profesorowi Aleksandrowi Nawareckiemu za

ważną lekturę, inspirujące uwagi oraz przyjazną akceptację moich pomysłów.

Wyrazy podziękowania składam Recenzentce książkowej wersji dysertacji – Pani Profesor Alinie Kowalczykowej, za niezwykle cenne wskazówki i uwagi pozwalające mi nadać ostateczny kształt publikacji.

Słowa podziękowania za przyjacielskie, inspirujące dyskusje kieruję do Koleżanek i Kolegów z Zakładu Literatury Współczesnej, a także z Zakładu Teorii Literatury i Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji.

Dziękuję moim Najbliższym – Rodzicom i Siostrze za nieocenione wsparcie.









Chłopiecko i grzysko  
Wojenne mikrohistorie  
w poezji Jerzego Kamila Weintrauba  
i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego  
Tropy mikrologiczne

Nie zawsze tropy są wyraziste i łatwe do rozpoznania. By na nie trafić, czasami trzeba specjalistycznych narzędzi – uzbrajających oko badacza i powodujących niestandardowy sposób oglądu poetyckich rzeczy. Jedną z takich specjalnych i nowoczesnych metod jest mikrologia literacka<sup>1</sup>. Zestawianie ze sobą mikrologicznych utensyliów z ogromem Zagłady może narazić badacza na zarzut – „»skandalizowania« w ramach specjalistycznego piśmiennictwa fachowego o ograniczonej dostępności [...]”<sup>2</sup>. Dziś jednak to usankcjonowany już model interpretacyjny.

Mikrologiczne oznaki mogą pojawić się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach tekstu. W przypadku liryki Jerzego Kamila Weintrauba „mikroelementy” odnajdujemy w poetyckich rozważaniach

---

<sup>1</sup> Zob. *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000; *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001; *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 3. Red. A. Nawarecki przy współudziale B. Mytych. Katowice 2003.

<sup>2</sup> R. Nycz: *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?* „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 4.

nad „Duchem dziejów”, sensem, celem i rozumnością wielkiej Historii. Pretekstem dla tych, z ducha historiozoficznych, namysłów jest lapidarny tekst *Bitwy*, o którym tak pisze Ryszard Matuszewski:

Warto zaznaczyć jednak, że w tym samym roku 1942, roku najcięższych zmagania z okupacyjnym losem, udręki fizycznych i psychicznych, poeta zdobywa się niekiedy w swej liryce na zaskakujące akcenty: nadaje, na przykład, paru wierszom, jak *Bitwa czy Pijane krasnoludki*, tonację żartobliwą [...]³.

Czytelnikom *Bitwy* nie jest jednak do śmiechu. A belumiczna tematyka utworu połączona z wyszukany formalnym konceptyzmem nie może być porównywana z rzeczywiście żartobliwą tonacją *Pijanych krasnoludków*. Co jednak mogło zmylić tropy krytyka aż tak dalece, że w poważnym, historiozoficznym (choć skromnym) utworze doszukał się filuterności i groteski? Wydaje się, że podstawową przyczyną krytycznych „mylnych wzruszeń” jest wpisana w tekst **gra** – szachowy systemat zaszyfrowany na wielu poziomach (i jak się okaże – pionach) tekstu. *Bitwa*, dzięki retorycznym mocom językowych figur, zaczyna przypominać samonapędzający się mechanizm, w którym bezustannie toczy się szachowa batalia. Sensy formalnie umotywowanej gry nie dopełniają wygłosu *Bitwy*. Rozgrywka staje się tylko pretekstem do uniwersalnych rozważań poety – czy Historia toczy się wedle zamysłu Logosu, boskiego planu, czy jest tylko wypadkową losowych tasowań, którym obcy jest jakikolwiek porządek? Ten aksjologiczny wymiar utworu pozostaje w jawnej sprzeczności z etykietą Matuszewskiego. Mikrologiczna analiza pozwala wyodrębnić sprawcę, który patrzy na świat przez pryzmat szachowej potyczki. To postać niedorośła, o dziecięcym obliczu, która traktuje byty jako figurki z kości słoniowej, a świat jako planszę z drzewa tekowego. Chłopięce igrzyska nie są tylko zapamiętałą zabawą, nieumotywowaną igraszką, lecz są pytaniem o boskie usprawiedliwienie, o teodyceę.

³ R. Matuszewski: *Słowo wstępne*. W: J.K. Weintraub: *Utwory wybrane*. Teksty z rękopisów oprac. A. Kmita-Piorunowa, wybór, układ i wstęp R. Matuszewski. Warszawa 1986, s. 23.

Niezasłużone tragedie zesłane na Hioba pozwalają podejrzewać, że Bóg jest albo słaby – i Szatan może wziąć górę – albo kapryśny i sadystyczny niczym dziecko, niczym ktoś, kto istotnie „zabija dla zabawy”<sup>4</sup>.

Pytanie o podmiot sprawczy *Bitwy* prowadzi do wielu możliwych instancji – dziecięcego *alter ego* poety, Boga, anonimowego uczestnika Historii. Patrząc na ludzkie uniwersum w pomniejszeniu, niby na makietę świata, można ferować wyroki, degradować lub awansować uczestniczące w grze postaci, ocalać lub niszczyć stworzony przez siebie świat. Jednocześnie dziecięca maska, pod którą kryje się podmiot, pozwala traktować te zachowania z przymrużeniem oka. „Zabijać dla zabawy” to nie tyle zabijać z zimną krwią, w sposób wyrachowany i planowo, lecz umownie, „na niby” jak w chłopięcej grze, w której eliminowane postaci nie giną, lecz są odkładane na bok, tymczasowo wykluczone. W podobny sposób przedstawia się światoo obraz w wierszach *Mapa* i *Legenda* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Przyjaciół Weintrauba również wyprowadza się w „dziecięcą krainę ułud”, lecz innymi szlakami. Tropy podmiotu *Mapy* są śladami liliputa, bohatera pomniejszonego, współuczestniczącego w fabularyzowanej grze. Poetycki świat *Mapy* odrysowany został z pomocą specjalistycznych, mikroskalujących narzędzi – kartograficznych wykresów, onomastycznych indeksów czy objaśniającej *Legendy*. Wykreślony plan krain, ulic, zaułków stanowi również *Mapę* wyobraźni – baśniowych, irrealnych stref. Dlatego w utworze Baczyńskiego raz pojawia się niedorosły bohater, który wpatrzony w mapę snuje bajkową opowieść, a raz postać dorosłego poety – któremu bolesna rzeczywistość „daje się we znaki”, który został już wygnany z krainy dziecięcej wszechwładności i nieśmiertelności. W tym momencie ukazuje się nam trzecia homonimia *Mapy* – jako zapisanej (wierszem) kartki papieru, która dla dziecka nieznanego pisma jest tylko rysunkiem, płataniną esów-floresów, a dla znękanego poety stanowi „ślepy zaułek”, *Mapę* bez

---

<sup>4</sup> G. Steiner: *Gramatyki tworzenia*. Tłum. J. Łoziński. Poznań 2004, s. 44.

modelu odniesienia, kartograficzny wykres pozbawiony mocy referencji. Rozbrat między wyobraźnią dziecka a niewyrażalnością poety przenosi się na napięcie pomiędzy metaforycznością – mocą abstrahowania (odrywania) a metatekstowością – zatrzymującą uwagę na przeszkodach wynikających dla piszącego i pisanego. To nie diatryba dialektyczna, lecz aporia, „zerwany kontrakt” pomiędzy językiem a rzeczywistością. Nieusuwalna przepaść, jaka wyrasta z tekstów Jerzego Kamila Weintrauba i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, dzieli kiedyś nieporóżnioną ze sobą jedność – język i rzeczywistość, *écriture* i wyobraźnię. „**Chłopięce igrzyska**” są przewrotną próbą zatrzymania kryzysu obecności, dramatu nieprzedstawialności, ujawnieniem tajemnic „niedojrzałej” dorosłości człowieka, świata i Historii.

W tym rozdziale podążam „podwójnym” śladem – Jerzego Kamila Weintrauba i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Nie jest to trop przypadkowy, nie wynika tylko z podobieństwa metryk, bliskich miejsc zamieszkania czy dzielenia nieświeżego losu przez obu poetów. Weintrauba łączyła z Baczyńskim wielka poetycka przyjaźń. I, co ciekawe, ten serdeczny kontakt twórców okresu wojny i okupacji, utrudniony z przyczyn historycznych, bardziej był więzią wyobraźni niż męską przyjaźnią, sprawdzoną, w codziennych wtedy, trudnych sytuacjach. Na to również zwraca uwagę Ryszard Matuszewski:

[...] spotkanie obu poetów następuje wyrażnie nie na gruncie poezji walki, lecz liryki wizyjnej, nawiązującej do okupacyjnej rzeczywistości jedynie nastrojem i ogólnymi aluzjami<sup>5</sup>.

Jerzemu Kamilowi Weintraubowi i „jego przyjacielowi z lat okupacji, świetnemu i nierównie dziś głośniejszemu poecie”<sup>6</sup> dane było doświadczyć wielu okrucieństw Historii. Obydwu poetów, pomimo tego że jeden był czynnym konspiratorem, uczestnikiem powstania warszawskiego a drugi zbiegającym i ukrywającym się Żydem, łączy wspólny mianownik lirycznego przekazu. Dwaj „subloka-

<sup>5</sup> R. Matuszewski: *Słowo wstępne...*, s. 22.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 5.

torzy przyszłości” umieli uszanować dzielące ich różnice i rozmawiali ze sobą tak, jakby dokoła nich nie szalała historyczna zawie-rucha. Krzysztof Kamil Baczyński tak utrwalił poetycką przyjaźń z Weintraubem, w dedykowanym mu wierszu – *Jesienny spacer poetów*:

Drzewa jak rude łby barbarzyńców  
wnikały w żyły żółtych rzek.  
Biało się kładł popiołem tynku  
wtopiony w wodę miasta brzeg.

Szli po dudniącym moście kroków  
jak po krawędzi z kruchego szkła,  
pod zamyślonym grobem obłoków,  
po liściach jak po krwawych łzach.

I mówił pierwszy: „Oto jest pieśń,  
która uderza w firmament powiek”.  
A drugi mówił: „Nie, to jest śmierć,  
którą przeczulem w zielonym słowie”.

KKB, *Jesienny spacer poetów*, T. 1, s. 193<sup>7</sup>

Trudno dociekać, który z lirycznych interlokutorów stanowi *por-te-parole* Weintrauba, a który – Baczyńskiego. Wydaje się jednak, że postać autora *Tropów zimowych* wpisana jest w bohatera za-przeczającego „pieśni”, mówiącego: „Nie, to jest śmierć, / którą prze-czułem w zielonym słowie”. Wskazuje na to tematyka wierszy przedwojennych – pisanych w duchu katastrofizmu – przeczuwa-jących historyczne, społeczne, egzystencjalne wypadki. *Lato elegijne* – będące przedmiotem analizy w trzeciej części – to esencja mło-dzieńczego pesymizmu Weintrauba, punkt graniczny między de-cyzją o dalszym życiu a próbą samobójczą. A skoro ktoś w czasie pokoju (1937) pisał tak czernią podbite poezje, to jak mroczna musi być jego liryka po 1939 roku?

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty utworów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego pochodzą z wy-dania: K.K. B a c z y ń s k i: *Utwory zebrane*. Oprac. A. P i o r u n o w a i K. W y k a. Kraków 1973. Dalej, korzystając z tej edycji, podaję skrót KKB, tytuł utworu, numer tomu i stronę, z której pochodzi cytat.

*Jesienny spacer poetów* nie jest tylko potwierdzeniem przyjacielskiej zażyłości Weintrauba i Baczyńskiego. To także poszlaka dla wytłumaczenia, dlaczego przez tak długi czas historycy literatury nie zweryfikowali edytorskiej pomyłki – włączającej wiele wierszy Weintrauba do *Utworów zebranych* Baczyńskiego<sup>8</sup>. Powinowactwo obu twórców nie przejawia się tylko w wizyjnym poezjowaniu, w podobieństwie wyobraźni, lecz także na poziomie konkretnych rozwiązań formalnych tekstu, sposobie intonacji i doborze leksyki. Jeśli o poezji Weintrauba, za bohaterem *Jesiennego spaceru poetów*, powiedzieć możemy jako o „zielonym słowie”, to lirykę Baczyńskiego, wedle wzoru podobieństwa, możemy nazwać animalną – taką, w której odnajdziemy wiele zwierzęcych bytów, motywów, emblematów. Florystyczne zamięlowanie Weintrauba wydaje się przeciwwagą dla ogromnych zbiorów fauny w tekstach Baczyńskiego. Ostatni trop, którym podążam w ślad za autorem *Pokolenia*, prowadzi do gabinetu kolekcjonera – entomologa. Porządkując owadzi inwentarz, porozrzucany po tekstach poety, odnaleźć można zaskakujące ślady egzystencjalnych niepokojów i traum. Motyli zbiór, oglądany pod lupą mikrologa, zatraci miano nieszkodliwego dziwactwa, „robienia celowości z niczego”<sup>9</sup>. W zamian stanie się miarodajnym i przejmującym probierzem człowieczych lęków i trwóg.

## Przewodnik Pascala

Przygotowując się do mikrologicznych operacji, warto posłuchać miniwykładu jednego z pierwszych „czcicieli małego” – Blaise’a Pascala:

---

<sup>8</sup> Zob. R. Matuszewski: *Magis amica veritas, czyli o pewnej edytorskiej pomyłce*. „Kultura” 1981, nr 40; A. Kmita-Piorunowa: *Oskarżeni proszą o głos*. „Kultura” 1981, nr 41.

<sup>9</sup> M. Baranowska: *To jest wasze życie: być sobą w chorobie przewlekłej*. Posłowie J. Szczęsna. Warszawa 2005.

Ale jeśli kto chce oglądać inny cud, równie zdumiewający, niech zbada to, co zna najdrobniejszego. Niechaj roztocz ukaże mu w swym małym ciele części nieskończenie mniejsze, nogi ze stawami, żyły w tych nogach, krew w tych żyłach, soki w tej krwi, krople w tych sokach, wapory w tych kroplach; niech dzieląc jeszcze te ostatnie rzeczy wyczerpie swoje siły w tych wyobrażeniach i niech ostatni przedmiot, do którego zdoła dojść, stanie się przedmiotem naszej rozprawy; pomyśli może, że to jest ostateczna małość w przyrodzie. Otóż ukaże mu tam nową otchłań. Chcę mu odmalować nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co może sobie wyroić w naturze w obrębie tej cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię – w tej samej proporcji co świat widzialny; na tej ziemi zwierzęta i wreszcie żyjątka, w których odnajdzie to samo, co znalazł w owych pierwszych; i znajdując znowuż w tych te same rzeczy bez końca i spoczynku, niech się zgubi w tych cudach równie zdumiewających w swej małości jak inne w swym bezmiarze<sup>10</sup>.

Nad wyraz nowoczesne, by nie powiedzieć – ponowoczesne, konstatacje siedemnastowiecznego filozofa niech służą nam jako przewodnik po mikrologicznym świecie. Pascalowskie odkrycia „nowej otchłani”, otwierającej się w miejscu uznanym dotąd za „ostateczną małość w przyrodzie”, warte są adaptacji w przestrzenie wiedzy o literaturze<sup>11</sup>. Parafrazując Pascalowskie rewelacje i wytyczając granice ostatecznej małości w literaturoznawstwie, można zapytać: Czy znajdują się tam „cuda równie zdumiewające w swej małości jak inne w swym bezmiarze?” Jeśli Pascal zaczął eksperyment od roztoczy, żyjątek niewidzialnych gołym okiem, to, by iść jego tropem, również wypada powołać proporcjonalnego do wyty-

<sup>10</sup> B. Pascal: *Myśli*. Tłum. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1977, s. 60–62.

<sup>11</sup> Jeśli Pascal stanowi dla mnie „przewodnik metaforyczny” po mikrologii, to systematyczną wiedzę o tej nowej „metodologii” czerpię z artykułu Aleksandra Nawareckiego: *Mikrologia, genologia, miniatura*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1..., s. 9–30, a także z innych rozpraw pomieszczonych w tym i w dwóch następnych tomach tej serii.



czonych zadań bohatera wojennych mikroopowieści, odpowiednio pomniejszonego człowieka, a mianowicie dziecko – podmiot naturalnie mały. Jednak mały humanizm nie ma w tym wypadku ujemnej waloryzacji. Wręcz przeciwnie – „Ten, co jest człowiekiem, / jest dzieckiem [...]” (KKB, \*\*\* inc. *Książka leżała na stole*, T. 1, s. 523). Dziecięce medium jest bowiem nad wyraz uwrażliwione na wszelki fałsz i sprzeniewierzenie.

Interesująca mnie **małość** – mająca wymiar historiozoficzny – będzie dziecięcym punktem widzenia procesów dziejowych, „chłopięcymi igrzyskami” rozgrywanymi na polu wielkiej historii. Na tę eksplorację poezji lat wojny i okupacji warto się wybrać z „prze wodnikiem Pascala” w rękę.

## Strategia Guliwera czy liliputa?

Czy czasowe marginalia, ułamki, mikrony osobniczego, jednostkowego, „czyjegoś” życia zawsze należy sytuować w zależności od „długiego trwania”, ewidencjonować w historycznych ramach czasu i przestrzeni? Czy czasowość (chwilowość) zawsze jest zdeterminowana dziejowością? Czy miejsce historii powszechnej, globalnej, integralnej można zastąpić (mikro)historią<sup>12</sup> partykularną, lokalną, alternatywną? Czy „ja” liryczne, uwikłane w „wojenne bycie”, może obejść się bez wspólnotowego, pokoleniowego „my”, „wy”, „oni”?

W tej wyliczance wielorakości, pędzie od więcej do mniej, trzeba mieć na uwadze specyfikę poddanego opisowi czasu. Mikrohistorie wojenne to rozdrobnione, doraźne zmagania niedorosłych poetów z żywiołem – jak mawiał J. Stempowski – zerwanej z łańcucha Historii. Pomniejszych ludzi, rzeczy, wartości łatwiej bowiem ogarnąć i trudniej zgubić w osobniczym rozrachunku. A w tym śmier-

<sup>12</sup> Zob. E. Domańska: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 1999.

cionośnym czasie każda historia mogła być historią ostatnią. Lecz doraźność, incydentalność zdarzeń poeci zawsze sytuują w perspektywie większej całości – czy to dziejowej, czy transcendentalnej. Można by rzec – **ułamki** zawsze sprowadzane są do **całości**, natomiast **wielkie liczby** rozbijane na sumę **części elementarnych**. Wobec takiej „dwustronności” w ujmowaniu świata w tekstach poetyckich warto się zastanowić, kiedy poetycka makietka, z racji pomniejszenia rzeczywistości w określonej skali, będzie stanowić domenę mikrologii, a kiedy zapewni twórcy, dzięki rozległej panoramie zastygłej w modelarskiej strukturze, perspektywę makrologiczną? Wydaje się, że punktem odniesienia dla mikro-, bądź makrowidoków będzie każdorazowe zorientowanie monologisty, bohatera lirycznego wobec współrzędnych powołanego w tekście świata. Wskazania mikrologiczne konstytuowałyby poetycki świat jako preparat poddany oglądowi z zewnątrz, a tym samym wykluczałyby lirycznego sprawozdawcę poza centrum wydarzeń. Natomiast makrologiczna panorama stwarzałaby złudzenie znalezienia się podmiotu w środku batalistycznej sceny, w centrum teatralnej inscenizacji zdarzenia, bitwy.

Reżyser lirycznego spektaklu nieraz nie skupia uwagi, umyka w badawczych dociekaniach. A właśnie on staje się miarą zaniżonej lub zawyżonej skali poetyckich światów. Wobec jego perspektywy oglądu tekstowego świata zorientować musimy domyślne intencje lirycznego przekazu. On – „wielka figura”, bohater, persona liryczna, reżyser nadaje proporcje, wprawia rzeczy w ruch: koncentryczny bądź ekscentryczny. Skaluje poetyckie światy przez pośrednie w nich zawieszenie bądź guliweryczne **wyobcowanie** (*Bitwa* J.K. Weintrauba) bądź lilipucie **uczestnictwo** (*Mapa i Legenda* K.K. Baczyńskiego). Prócz podmiotu autorskiego ustanawiającego reguły gry, opowieści mikrologiczne często oddają wolne pole Wielkiemu Rozgrywającemu – Bogu. Wiara w ponadświatową opatrność bywa schronem dla ofiar historii. Różne są jednak deklaracje tej wiary „pomimo”. W dziecięcym świecie gier w realizm dorosłych trudno dopatrzeć się widomych znaków transcendencji. Jak powiada Emmanuel Lévinas: „Bóg dorosłego człowieka obja-

wia się w pustce dziecięcego nieba”<sup>13</sup>. Chłopięca fascynacja widzialnością, nad wyraz „serio” traktowaną umownością, wszechwładnością gestu, słowa, czynu odsuwa wszelką nadprzyrodzoną siłę sprawczą. Dziecku trudno uwierzyć, że Ktoś Inny niż ono mógłby w tym świecie na niby zabić, uzdrowić, zaingerować. Stąd to chłopięce, a nie Boże igrzysko. Dziecięca chęć rywalizacji, wyzywania nawet niedosiężnych przeciwności losu na pojedynek, w wierszach wojennych mieści się w chłopięcym zapale pójścia z Historią w zawody, rozegrania dziejów na swoim placu gier i zabaw, podług własnych reguł. Sama idea gry, igrzysk jest wołaniem o pokój, poetyckim, bezkrwawym zmaganiem.

## Jak możliwa jest wojenna mikrohistoria?

Mikroopowieści jako komunikaty narracyjne cechuje wypracowanie modeli fabularnych, które w możliwie zwięzłym kształcie tekstu zdołają sprostać ich światostwórczym ambicjom, uniwersalistycznym aspiracjom. Ciekawym sposobem na zawładnięcie w mikrohistorii tego, co epickie (wielkoobrazkowe), wydaje się wykorzystanie dziecięcych punktów widzenia. „Wielkie figury semantyczne” w oczach małego człowieka zmieniają się w figurki, które układane są wedle jego dowolnego zamysłu. Czas, postaci, przestrzeń, wykrojone z „wielkich narracji”, w opisywanej liryce poddane zostają nadzwyczajnym zabiegom. Przykładowo w *Bitwie Weintrauba* kategoria czasu w efekcie pomniejszenia zmieści się w predykatywnej funkcji czasownika, na którym spoczywać będzie ciężar lirycznej rozgrywki. Studiowanie *Mapy* Baczyńskiego sprawi, że sama przestrzeń zacznie „opowiadać” historię lirycznego kartografa. Tak oto rozgrywają się pomniejszone losy wielkich figur. Tylko dziecięce *cogito*, nieliczące się z dogmatami literatury, zdolne jest wyge-

<sup>13</sup> E. Lévinas: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Tłum. A. Kuryś. Gdynia 1991, s. 151.

nerować tak fantasmagoryczne obrazy. Jednak i w tych z pozoru irrealitywnych światach błąka się upiór historii. Dopelniająca formuła tematu brzmi – wojenne mikrohistorie. Czas historii stanowi jednocześnie pretekst, kontekst i przeszkodę tych poetyckich eksplikacji. Pretekstualność zaznacza się w chwili podjęcia przez autora literackiego tematu ucieczki z historycznego świata. Z kolei historyczna kontekstowość pozwala zbadać moment „odbicia” w autonomiczną – „a teraz opowiem wam historię...”. Zaś sytuacja, moment historyczny powodują dramat poznawczy i wyrażeniowy. Tym sposobem wykształca się historia alternatywna, odnoga rzeczywistości nie takiej, jaka jest, lecz jaka być powinna. To rodzaj „życia na niby”, na poziomie konceptualnym, z dala od bolesnej empirii. Mikrohistorie wojenne przypominają poniekąd dziecięce peregrynacje do matecznika sensu, w którym słowa, rzeczy, pojęcia tworzą integralną całość. Dlatego w podróż ku dziecięcości Weintraub i Baczyński wyprawiają się wehikulem ścisłego systemu (szachowego, kartograficznego). Naukowa ścisłość gra rolę przeciwwagi dla niczym nieograniczonej wyobraźni dziecka. Po wtóre, pozwala ona odnaleźć utracony ład, spójny i zborny światobraz rodzący się w dziecięcych myślach. W *Mapie* meandry *mimesis* w niczym nie przypominają imitacyjnej ścisłości kartografa. W *Bitwie* umowna gra, bardziej teatralna niż intelektualna, rozmija się z przemysłowymi systematami szachisty. A jednak każdy z tych tekstów czerpie scjencyficzną pożywkę z wielkiej nauki. Podobnie rzecz się ma z mikrohistorycznością w odniesieniu do Historii pisanej wielką literą. Rolę przedrzeźniacza odgrywa w tym wypadku dziecko, które bez onieśmielenia autorytetem „nauczycielki życia” próbuje sprawdzić ją na własnych frontach. Wielka historia musi skurczyć się do postaci **historyjki**, nieskomplikowanej opowieści w prosty sposób tłumaczącej dziecku kolejne dziejowych rzeczy. Dodatkowo w wyrazie „historyjka” zawiera się sufix wprowadzający ton bagatelizowania spraw ogromnej wagi życiowej. Tak, z przybierającej nieogarnialne rozmiary dziejowości, z nieskończonej statystyki, poeci wojny i okupacji powołali historyczny plan na miarę ludzkiego oka. Jak przykazał Witold Gombrowicz, trzeba: „Pilnować w obliczu zjawisk gigantycznych własnej, ludzkiej mia-

ry”<sup>14</sup>. Pomniejszając to, co przerośnięte, niwelując to, co wielkoobrazowe, historiozofowie „apokalipsy spełnionej” mają możliwość zbadania przyczyn i konsekwencji dziejowego zamętu.

## Dziecięcy uwiad?

Odwiedzanie krain dzieciństwa, nostalgiczna podróż do miejsca urodzenia stanowi domenę poetów starych. Patrzą oni z utęsknieniem czy też z pobożaniem na „dzieciństwo sielskie, anielskie”. Mimo to pielęgnują w sobie tę dziecięcą zdolność dziwienia się światu. W młodzięczym emocjonalizmie, wrażliwości odnajdują bowiem recepturę na tak pożądany eliksir młodości. Jak więc wytłumaczyć podobne poetyckie zamięrowania u prawie wszystkich młodych liryków czasów wojny? Jak wygląda poezja lat wojny i okupacji widziana z przewrotnej perspektywy – od strony dziecinnego pokoju gier i zabaw?

Żegnaj księżniczko jawy. W akwarelowe miasta  
pędzi koń mój drewniany płosząc ptaki krzewów,  
[...] Miasta dzwoneków zimowych!

KKB, *Elegie zimowe*, T. 1, s. 99

I zmienisz imię. Zostaniesz tylko upartym lub wątłym,  
jak niegdyś żołnierzy z ołowiu siebie popędzisz do marszu,  
zbudujesz dom – będzie większy, piękniejszy od tego z klocków.

TG, *Nowo Narodzonemu*<sup>15</sup>

Zaskakująca i zastanawiająca jest tutaj mnogość dziecięcych rekwizytów. Jakie mechanizmy spowodowały, że w okupacyjnych rea-

<sup>14</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik 1957–1961*. W: Idem: *Dzieła*. T. 8. Red. J. Błoński. Kraków–Wrocław 1986, s. 139.

<sup>15</sup> Wszystkie cytacje wierszy Tadeusza Gajcego pochodzą z: T. Gajcy: *Dotknięty ogniem*. Warszawa 1992. Podaję pod cytatami skrót TG, tytuł utworu, z którego pochodzi przywołany fragment.

liach poeci wypracowali w liryce takie „miejsce wspólne”? Wydaje się, że na obrazy „chłopięcych igrzysk” wpłynąć mogło przeżycia pokoleniowe. Nie chodzi jednak o użycie tego terminu w sensie wspólnotowego doświadczenia wojny, lecz jako pokoleniowego przeżycia dzieciństwa. Trzeba pamiętać, że pokolenie Baczyńskiego, Gajcego, Weintrauba było pierwszym „potomstwem” wolnej Polski. Dlatego dane im doświadczenie „sielskości i anielskości” będzie pieczołowicie pielęgnowane i przywoływane ku pokrzepieniu, w najcięższych chwilach życia Kolumbów. Takiej „wyprawki” w dorosłe życie nie otrzymało następne pokolenie „dzieci wojny”. Dramatyczny, autobiograficzny głos usłyszeć możemy w wierszu Tadeusza Śliwiaka:

Nie bawiłem się nigdy  
szablą z drzewa  
ani hełmem z papieru  
przed zabawą w wojnę  
przyszła ona sama<sup>16</sup>

Trudno tu licytować pokoleniowe zyciorysy. Jednak pokolenie Kolumbów „zdażyło” przeżyć ten najważniejszy okres życia, miało więc do czego wracać w momentach trudnej dorosłości. Jednak da się zauważyć u poetów lat okupacji, którym często pomimo metryk przydawano określeń – dojrżeli w jeden dzień, zawczasu dorośli, mocno zarysowany w twórczości, zręb dzieciństwa. Odwracając stereotypowe charakterystyki wierszy żołnierzy-poetów, możemy skonstatować, że były one ponad wiek i sytuację „dziecięce”. Nie oznacza to jednak braku duchowej rozwagi czy rozległości widzenia i rozumienia dookolnej sytuacji, lecz raczej pełną dojrzałości postawę bezpośredniości, niezafałszowania, odwagi. Superata niedojrzałości pojawia się czasami w najmniej spodziewanych momentach. W obliczu masakr i nieszczęść, na opis których nie starcza słów, poeci zwracają się w stronę czasu utraconego, czasu dziecięcej idylli. W chwilach porażenia absurdalnością zdarzeń szukają ukojenia

<sup>16</sup> T. Śliwiak: *Czytanie mrowiska*. W: Idem: *Czytanie mrowiska*. Warszawa 1969.

w beztroskim, dziecięcym przyjmowaniu rzeczy i zdarzeń takimi, jakie są. W obliczu bliskiego spotkania ze śmiercią – własną, najbliższych lub obcych, wrogów – wracają do kojących wspomnień, matczynych tłumaczeń przygodności bytu. Jednak zdominowana przez piszących żołnierzy (mężczyzn) okupacyjna literatura swoje przymierze z niedojrzałością zawiera w obrazach chłopięcych zabaw w wojnę<sup>17</sup>. Wojenna opowieść rozgrywająca się zatem na placu zabaw. Wszystko w niej rodem nie z koszarowych realiów, a z dzieciennego pokoju: zamiast żołnierzy – żołnierzyki, zamiast zimnej stali automatów – anachroniczny oręż lub drewniane atrapy i co najważniejsze zamiast śmierci – losowa eliminacja z wojennej gry. Czasami trudno nam rozstrzygnąć, które obrazy stanowią domenę zabawy, dzieciennego, podwórkowego igrania, a które utrwalają realne lęki i zagrożenia. Między dzieciństwem a życiem dorosłym istnieje podwójne przejście, wyznaczone wątlą i zarazem ostrą granicą. Owe przeglądające się w sobie okresy ludzkiego życia tak widzi Zbigniew Kubikowski:

Mit dzieciństwa to jeszcze stadium przedracjonalne, okres uwolniony od odpowiedzialności, okres w którym nie istniało jeszcze jej pojęcie, nie istniała świadomość ograniczenia, a tym samym przyszłość przybierała kształt takiej samej legendy, jaką później stało się w pamięci dzieciństwo<sup>18</sup>.

Wejrzenie w mit „złotego wieku” wymusza dwie, odmienne perspektywy liryczne. Podobnie jak dzieciństwo istnieje jako koniunkcja świadomości z nieświadomością<sup>19</sup>, tak monologista stoi przed podwójnym wyborem sposobu przeniknięcia do „małego świata” – empatią lub mimikrą. Pierwsze spojrzenie będzie świadomym wysiłkiem, próbą powrotu, zamierzonym zagranie w niedorósłość:

<sup>17</sup> Zob. Ph. Ariès: *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*. Tłum. M. Ochab. Gdańsk 1995; J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.

<sup>18</sup> Z. Kubikowski: *Bezpieczne, małe mity*. Wrocław 1965, s. 61.

<sup>19</sup> Por. hasło *dzieciństwo* w: J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000.

I słyszę jak pędzą pod pulsem  
 prawdziwe drewniane konie.  
 To wszystko mijam jak cień,  
 który nade mną się schyla.

JKW, *Elegia dziecięca*, s. 163

i wracasz znów nad rzekę, gdzie jak mały chłopiec  
 do ręki piasek bierzesz i w zwierciadło miasta  
 na fali niespokojnej jak w szybę się patrzysz.

TG, *Czas*, s. 67

Trasa drugiej drogi – mimikrycznej, owiana jest tajemnicą. Wiedzie ona monologistę na pogranicze tego, co zapamiętane i tego, co nieświadomie wdrożone, zapisane, przeżyte. Tam – w odległych rejonach pamięci, wyobraźni – poeta oddaje się nawiedzającym go obrazom. Na nowo staje się chłopcem, a świat zaczyna traktować jako miejsce gier i zabaw:

może bajkę nam opowiesz  
 którą rzeka ci śpiewała  
 może gwiazdkę z nieba złowisz  
 tę co wczoraj z zimna drżała

JKW, (VII. *Kołysanka*), *Rzeka*, s. 153

A zanim gołąb mnie odbiegł i gałąź wydarli mu ludzie  
 z dłoni szerokiej jak taca, abym pozostał szczęśliwy  
 wśród nich –  
 tłący na cienkiej łodydze jak lilipuci instrument  
 urzekł mnie ptasi skrzyp.

TG, *Widma* (II. *Pieśń mimowolna*), s. 25

Zmieniona w cudzie mimikry postać poety zapomina, w dziecięcym zapamiętaniu, o przyrodzonej każdemu bytowi historyczności. Jednak w wielu przypadkach podróże mimikrycznym wehikułem kończą się bolesnym rozczarowaniem. Pomimo „pułapek” czyhających na poetę w realnym świecie, penetracja świata niedojrzałej wrażliwości, niezachwianej wiary i ufności musi twórcy wyjść w tych złych czasach na dobre.



## Świat powołany deminutiwem

Poeeci czasów wojny „na wieki dwudziestoletni” trwają w tradycji literackiej i świadomości odbiorczej jako bracia bardzo młodych twórców, piszących dziewcząt i chłopców. Patrząc na ich tragicznie krótkie metryki, można mówić o pokoleniu spod znaku Titona – mitycznego bohatera unieśmiertelnionego przez Jutrzenkę w stanie wiecznej młodości. Trzeba jednak wspomnieć o nieszczęsnym losie legendarnego męża. Permanentny stan wieku niedojrzałego, jakim obdarowany został Titon, stał się jego przekleństwem – regresem, oddaleniem w dzieciństwo. Tak srodze okupiona pożądliwość młodego bytu w przypływie łaski bogów zamieniona została na łagodniejszą karę – Titon przybrał postać konika polnego. Magiczny zabieg fizykalnie pomniejszający postać bytu wydaje się interesującym chwytem poetyckiej miniaturyzacji. Literacka młódź czasów okupacji wzorem Titona (lecz dobrowolnie), poszukiwała form umożliwiających przetrwanie, nierzadko istnień zastępczych. Dość wspomnieć bogatą kolekcję motyli emblematów Baczyńskiego, zza której przezierają pieczęcie emblematycznej autobiografii. Odniesienie do postaci mitycznego Titona wydaje się znaczące ze względu na jeszcze jeden – istotniejszy – aspekt. Łaknąc świata młodości, mityczny bohater z wolna popadał w infantylizm, który po pewnym czasie doprowadzić go miał na powrót do kołyski z sitowia. Opowieść o Titonie i historii młodych wojennych liriników krzyżują się w marzeniach o dziecięcości. W przypadku pokolenia poetów wojny i okupacji będzie to świadomy retusz, wystudiowana maniera, infantylizm kontrolowany. Jak zatem w bezpieczny sposób poddać się autoiluzji, nie narażając się jednocześnie na los Titona?

Mikrologiczna analiza literatury lat wojny i okupacji pozwala wskazać miejsca będące zaczynem pomniejszonego świata, a tym samym wyodrębnić konkretne, walencyjne wyrazy. Wstępne rozpoznanie tajemnicy „chłopięcych igrzysk” odsłania świat powołany prawem deminutiwu, odrysowany może niewprawną, ale na

pewno niefałszywą ręką dziecka – poetyckiego medium<sup>20</sup>. Deminutiwa, będące literackim wehikułem „dziecięcego marzenia”, budują przestrzeń „zawieszanej referencji”, nicują realny wymiar świata, tym samym niweczą mimetyczne moce literatury. I choć poeci przedstawiają tragedię w mniejszej skali, nie znaczy to, że dzieje się ona na mniejszą skalę. Ów mikrologiczny typ poetyckiej prezentacji nie umniejsza ani nie deformuje stanu faktycznego zbrodni wojennych. Każdy tekst kończy się wyrównaniem proporcji dzięki porozumiewawczemu zaznaczeniu funkcji skalującej, algorytmowi pozwalającemu rozczytać poetyckie realizacje (*Elegia dziecięca*, kołysanka, dziecięcy autograf).

Zestawienie słowotwórczych chwytów spieszczenia, zdrobnienia z rzeczywistymi obrazami zła, okrucieństwa i mściwości wywołuje konsternację, a zarazem prowokuje pytanie o przyczynę tych dysonansów. Dodatkowy semantyczny „zgrzyt” wybrzmiewa w momencie dociekań literackiego rodowodu deminutiwów.

Deminutiwa to środek słowotwórczy bardzo często stosowany w wierszach pejzażowych sentymentalizmu, choć podlega tego typu przekształceniom niewielka stosunkowo grupa wyrazów. Ma to związek z tendencją do łączenia niektórych tematów z zawsze tym samym typem emocji. Tak więc deminutiwa używane są chętnie w wierszach opiewających wiosnę, kwiaty, ptaki, rodzinną okolicę<sup>21</sup>.

Sentymentalizm – endemiczne środowisko deminutiwów – stanowi – jak się wydaje – dla Baczyńskiego nie tylko punkt odniesienia, oznaczający restytucję negatywną osiemnastowiecznej tradycji. Taka kontrapunktowa logika poetyckiego świata byłaby zbyt czytelnym i uproszczonym chwytem literackim. Poeta czasów woj-

<sup>20</sup> Por. M. Maciejewski: „Kształty poetyckie i realne zarazem” w *liryce mistycznej Słowackiego. (O dziecięcych mediach romantyzmu)*. W: *Idem: Poetyka, gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977, s. 118–136.

<sup>21</sup> Ł. Ginkowa: *Cechy języka liryki krajobrazowej*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 189.

ny „użył” elementu konwencji sentymentalnej – deminutiwu – z wyraźnie idiomatycznym zamysłem. Cel poetyckiego przedsięwzięcia sytuuje się po stronie przeniesienia techniki, sposobów mówienia, dawnego idiomu. Nie stanowi on jednak preparacji tamtego modelu świata. To nie gra z sentymentalizmem, lecz gra jego poetyckimi „pionami”, stylem sentymentalnym. Wzniesione z sentymentalnych wykrojów i szablonów arkadyjskie koncepty Baczyński zręcznie przenicowuje, przeszywa na miarę swoich historiozoficznych metafor. Pełen deminutiwów język **dorosłych** bohaterów sentymentalnych sielanek, pastorałek i idylli, obecny w poezji Baczyńskiego, nosi wyraźny stempel **dziecięcego** świata. Pomimo podobieństw między sentymentalnym a dziecięcym modelem rzeczywistości – uproszczonym, infantylnym, tekturowym, jakby z *paper-mâché*, podmiot „chłopięcych igrzysk” nie posługuje się mową zdrobniałą, gra rolę dorosłego. Idiom sentymentalny – czułościowy i przesłodzony – to domena mowy dorosłych, zaklinających rzeczywistość, a tym samym fałszujących, choć w dobrych intencjach, w warstwie kodowej świat dziecięcych wyobrażeń o świecie<sup>22</sup>. Przykładowa bajkowa opowieść na dobranoc brzmi tak:

W snach flet jak serce boli.  
Mały pastuszek prowadzi stado  
błękitnych smoków przez ugó z kryształu,

KKB, *Idylla kryształowa*, T. 1, s. 104

Zdawałoby się, że monologista za pomocą pięknego kłamstwa literatury udaremnił zakusy biesów historii. To jednak mylne wrażenie, bo w innym tekście o dziecięcym adresie, zatytułowanym *Zła kołysanka*, znowu pojawia się dręczące pytanie: „Kto nam ten czas wolny od trwogi wydarł / maleńka?” W tym przypadku spieszcze-

<sup>22</sup> „Poetyka literatury dla dzieci w swej terminologii egzystuje na prawach zdrobnienia systemu leksykalnego dorosłych, stanowiąc jakby »rezerwat derywatów«, przy czym to, co w mowie oficjalnej jest formą okazjonalną i »znikliwą«, w leksykonie komunikacji dziecięcej tworzy zbiór symboli ustabilizowanych i autonomicznych”. E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 51.

nie „maleńka” odnosi się do ironicznie wywołanego powiernika żołnierskich trosk i lęków – ukochanej. Jeszcze inną funkcję pełni zdrobnienie w transtekstualnej przestrzeni podpisu, dedykacji. Teksty pisane przez Baczyńskiego w wieku męskim, sygnowane zdrobieniem „Krzyś”, pomimo przypisanych im familiarnych gestów ofiarowania, nakazują nam lekturę ukierunkowaną – czytanie ich w taki sposób, jakby autorem był nie dorosły Krzysztof, lecz dziecinny Krzyś. Baczyński, pomimo tak składanych autografów, czuwa, by nie podzielić losu lekkomyślnego bohatera mitów. Chociaż *casus* beztroskiego Titona wydaje się nierealny w przypadku poety, tak często stawianego pod tablicą „nauczycielki życia”. Dlatego poetycką deklarację:

Wybuduję z rzewnych klocków piosenki –  
– infantylny piaskowy pomnik.

KKB, *Elegia dziecięca*, T. 1, s. 110

w której słyhać wyraźne horacjańskie głosy – w tradycji utrwalone jako poważne, wiecznotrwałe – traktować należy jako zapasy z historią (literatury) na „chłopięcych igrzyskach”. W tym dziecięcym imieniem podpisanym tekście, zamiast pieśni mamy „piosenkę”, zamiast spiżu – „klocki”, „piaskowy pomnik” (babkę z piasku), a z całej wzniosłej aury zostaje „rzewność” i „infantylność”. Tak oto powstaje *exegi monumentum* przepisane na miarę bawiącego się dziecka – fantazmatu powołanego przez poetę uciekającego od historyczności. Czas spokoju, zawieszenia wszelkich konfliktów podczas trwania „chłopięcych igrzysk” przyzwala na snucie konfabulacji, historii wyssanych z palca. Pomimo tego „świętego czasu poezji” twórcy okresu wojny nie uciekali przed powinnościami, jakie wymuszała na nich Historia, lecz z utęsknieniem oczekiwali kolejnego „papierowego zawieszenia broni”, olimpijskiego, dziecięcego spokoju.

Deminutiwne molekuły pisma rozplenają się na wszystkich poziomach tekstu: genologicznym (piosenki, kantyczki, kołysanki), obrazowym, stylistycznym, a nawet wymuszają kształt sygnatury. Szukając źródeł „zdrobniałych” elementów poetyckiego języka Ba-

czyńskiego, natrafiamy na frazę z podwojonym deminutiwem – „mała czarna różyczka” (KKB, *Elegia o lecie*, T. 1, s. 133). W tym poetyckim kwiecie pączkuje sens spieszczania monstrualności, zdrabniania gigantycznej historycznej zawieruchy. Różyczka w słowotwórczych definicjach oznaczająca niewielką, miniaturową różę, wzmocniona została dodatkowym dookreśleniem: „mała”. Tak „podwojona” litota – sprawiająca wrażenie filigranowości, zwiewności traci swe przymioty w momencie dodania epitetu „czarna”, nakładającego na całe wyrażenie ciężar żałoby, gramaturę marmuru i kiru. Pamiętać trzeba o funkcjonowaniu róży w katalogach symboli jako oznaczenia mowy wiązanej. „Mała czarna różyczka” mogłaby zatem być pseudonimem poezji poddanej miniaturyzacji, która pomniejszając nie umniejsza, lecz – paradoksalnie – używając retorycznego chwytu litoty, hiperbolizuje zagładę tego, co najmniej sze, najkruchsze, znikome i intymne.

## *Bitwa* Jerzego Kamila Weintrauba

### Rekonesans przed *Bitwą*

Proste pytania nie zawsze wymuszają łatwe odpowiedzi. Dlaczego w środku wojennej hekatomb, w 1942 roku, Jerzy Kamil Weintraub opisuje nigdy nie zaistniałą w historii potyczkę? Czy zaznaczona zatem w tytule tematyka belumiczna stanowi tylko sztafaż dla ponadhistorycznych, uniwersalnych rozważań? Czy wreszcie Weintraub miał prawo szermować historiozoficznymi prawdami, nie pełniąc wcześniej posługi historiografa?

Czy można zamknąć w miniaturze wielką Historię, której czyistość i rzetelność przekazu wymaga kart epopei, stosu annałów, wielu dylogii i trylogii? Czy mikrologiczna opowieść może unieść ciężar historycznych zamyśleń i czy poeta czasem nie przebrał miary w tych formalnych eksperymentach?

Kto kryje się pod maską „reżysera” *Bitwy* – Tyrteusz czy home-ryda? Czy pomimo bolesnego doświadczenia nierozumności dziejów ma poeta prawo egzorcyzmować „ducha Dziejów” i zastępować go determinizmem gry? Czy w odniesieniu do *Bitwy* możemy mówić o poważnej grze w szachy czy też o dziecięcej mimikrze, a zatem – szachowej konfabulacji?

## *Bitwa* Jerzego Kamila Weintrauba

W literaturze często przedstawiano bitwę jako konfrontację śmiertelnych strategii, krytyczny moment wojennych podchodów. Jednak w sztabowych opracowaniach bitwa przestawała być krwawą masakrą okupioną cierpieniem. Na studiowanych przez strategów mapach i planszach linie, zasieki, fortyfikacje rysują się raczej jako rodzaj intelektualnego zadania, przemyślnej zagrywki. Pole bitwy oglądane z tej perspektywy stawało się bezkrwawym widowiskiem, festiwalem taktyki i dyplomacji, w którym żołnierskie szpalery umiejętnie przeszerowywane tworzyły układy, szyki, kordony rodem z podręcznika wojennych gier strategiczno-taktycznych. Historycy znają podobne korelacje w „epokach tak zwanych wojen kurtuazyjnych”, kiedy to „marsze i kontrmarsze wynikają z siebie wzajemnie i łączą się niby kombinacje szachowe”<sup>23</sup>. Na kartach Weintraubowej *Bitwy* o kurtuazji nie może być mowy, ale mechanizm działania jest podobny.

Krzyżują się w przestrzeni dwa wrogie zamysły,  
jak drżące błyskawice, nim piorun uderzy.  
Ruszają dwuszeręgi błyszczących żołnierzy.  
Zmagania rozpoczęte.

Białe ostrza błysły,  
mierząc w szereg czarnymi chmurami nawisły,  
za którymi twarda twierdza basztami się jeży.

---

<sup>23</sup> R. Caillouis: *Gry i ludzie*. Tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska. Warszawa 1997, s. 10.

Hetman skinał buławą. Konie rzą u wieży,  
 nim runą w serce bitwy. Pierwsze salwy trysły.  
 Pędzą gońce. Wódz czuwa i odmierza ciosy.  
 Już nie wstaną polegli jak kłosa po burzy.  
 Tylko resztką piechurów podchodzi do fosy  
 i śmiercią znaczy wyłom, co zwycięstwo wróży.

Padła twierdza. Chorągwie pod wiatrem szeleszczą  
 i błyszczą szachownica jak pole po deszczu.

JKW, *Bitwa*, s. 216

### *Postscriptum „Bitwy”*

Nim skupimy wzrok na bitewnej makiecie, warto wykonać pewien manewr wyprzedzający. Osiem dni po napisaniu *Bitwy* powstaje *Krajobraz majowy*, w którym mikrohistoryczna opowieść зда się mieć ciąg dalszy:

Paruje zgniła zieleń w odrapane niebo  
 sufitu. Nad garnkami kwaśne chmury wiszą.  
 Swary, kłótnie. Mosiężna pozytywka zlewu  
 lka nad pobojoywiskiem talerzy i łyżek.

JKW, *Krajobraz majowy*, s. 217

Już podczas pierwszej lektury obu tekstów dostrzec można jakościową odmiennność, snucie tego samego wątku na dwu różnych fabularnych ośnawach. Zamiast odświeżności widać rzeczy powszednie, zamiast globalnej planszy – kuchenne pobojoywisko. Te dwie opowieści mieszczą się między – jak dopowiada G. Poulet – „obszarem całkowicie otwartym, rozpościerającym się w nieskończoność i pozbawionym punktów odniesienia a przestrzenią zawężoną, obszarem minimum, miejscem najmniejszym z możliwych, na przykład celą”<sup>24</sup>. Opowieść mikrohistoryczna *Bitwy* zostaje złamana przez

<sup>24</sup> G. Poulet: *Ramuz*. W: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór H. Chudak, przedmowa M. Żurowski. Warszawa 1998, s. 195. Francuski badacz tropi techniki spacji (zaciskanie i rozszerzanie) w wyrażaniu stanów egzystencjalnych.

tonację stylistyczną *Krajobrazu majowego*. Bowiem „błyszcząca szachownica jak pole po deszczu i łkający zlew nad pobożowiskiem talerzy i łyżek” to tożsame znaczeniowo obrazy, jednakże w przypadku *Krajobrazu majowego* przełożone jakby z kategorii wzniosłości na błahość ujęcia. Zestawienie *Bitwy* z jej *continuum* w tekście późniejszym wymusza pytanie o celowość poetyckiego *postscriptum*. Dlaczego „wielkie abstrahowanie” ustąpiło miejsca kuchennej historyjce? By udzielić odpowiedzi na pytanie o funkcjonalność epilogu w *Krajobrazie majowym*, trzeba odczytać bitewne zmagania utrwalone w lirycznej miniaturze.

## Historiozoficzne czarnowidztwo

W romantycznych koncepcjach historiozoficznych ziemski padół otoczony był opieką opatrnościowych mocy. Aktorzy dziejowej sceny świata zawsze mogli liczyć na podpowiedź niebieskiego suflera. Był to czas, gdy „niebosklony” i „bojowiska” (KKB, *O wolność*, T. 2, s. 41) tworzyły nierozłączną całość. Kiedy Jerzy Kamil Weintraub – skądinąd apologeta romantycznego świata – pisał *Bitwę*, nie mógł już opierać się na żadnej historiozbawczej koncepcji. Samotność, niepokój, rezygnacja wypełniły miejsce romantycznej, optymistycznej mesjady. W roku kompletnej beznadziei – 1942, w samym centrum wojennej hekatombi, z piętnem przedstawiciela narodu „wybranego” do zagłady, Weintraub wykorzystuje paradoksalnie romantyczny teatr cudów, konstruując wszelką cudowność, negując nadprzyrodzoność. Puste miejsce po transcendencji wypełnia determinizmem gry. Swą fatalną sytuację tłumaczy niefortunnością dziejowego zagrania. Tekst *Bitwy* weryfikuje historyczny spirytualizm i sankcjonuje probabilistyczny charakter dziejów. Warto zwrócić uwagę na rodzaj wybranej gry jako metafory historycznych wypadków. Poeta nie pozwolił na działanie totalnego przypadku – rzutu kośćmi, lecz objawił historię jako wynik szachowej rozgrywki, będący wypadkową umiejętności dwóch stron. Małe przesunięcia figur na planszy mają swe konsekwencje w skali globalnej. To



próba wbudowania w świat wewnętrznej logiki, globalnego intelektu. Samoistność świata obywateli się bez działania, a nawet milczącego udziału Wielkiego Rozgrywającego – Absolutu, Boga<sup>25</sup>. Wszystko zachodzi tu samodzielnie, bez sprawczej przyczyny. Figury szachowe „ruszają”, nie są poruszane. Wewnętrzne samostanowienie szachowych postaci wyraża ciąg performatywów – słów-czynów, komunikatów-realizacji. Samozwrotność werbalnych czynności powoduje zwrócenie uwagi na samą **grę**, a nie na jej skutki. Taki brak „znaku mówiącego”, w którym przedmioty mówią same<sup>26</sup>, Roland Barthes nazywa iluzją referencjalną. Jeżeli w innych tekstach gra mieści się w sferze zachowań społecznych, kulturalnych, komunikacyjnych, to na polach Weintraubowej *Bitwy* stanowi ona alegoryczny *logos* świata, myśl-w-działaniu, ukryty za losowym prawdopodobieństwem – determinizm. Zamiast „chłopięcych igrzysk” – beztroskiej, udawanej zabawy rysuje się tutaj obraz igrzysk globalnego, bezosobowego intelektu. Tym, co łączy *Bitwę* z „chłopięcnością”, walorem niedojrzałości, są rekwizyty z pokoju zabaw. Zamiast ścisłego nazewnictwa szachowego poeta wrzuca do gry ołowiane, błyszczące figurki, ludziki lub – jak mawiają dzieci – chłopki. Warto obejrzyć je dokładniej. Błyszczące żołnierzyki odlane zostały z nietypowego stopu – tyrtejskiej waleczności, sarmackiej dezynwoltury z domieszką dwudziestowiecznego ekspresjonizmu. Mikrologiczne kadrowanie utrwała błyszczące figurki w ekspresywnym ruchu – „hetman skinął buławą, konie rża, pędzą gońce”. Takie „przedstawienie” sił zbrojnych ma swój wypracowany, gotowy model w romantyzmie. Pisanie pod dyktando przyjętej przez romantyków konwencji anektuje figury-znaki w tradycję narodowych doświadczeń historycznych. Weintraub „ustawia” na planie tekstu postaci dawnego autoramentu nie po to, by pozyskać romantyczny, narodowowyzwoleńczy patronat, lecz by, poprzez zebranie militariów z różnych epok, uzyskać odpowiedź na zaklęte w dzie-

<sup>25</sup> Roland Barthes przytacza głos Bossueta o „wypowiedzi, którą sam Bóg ofiarowuje ludziom pod postacią historii”. Stąd... „Historia ludzka jest pismem Boga”. R. Barthes: *Dyskurs historii*. Tłum. A. Rysiewicz, Z. Kloch. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 229.

<sup>26</sup> Ibidem.

jach pytania. Taka próba dotarcia do sensu historyczności czerpie wiele od romantycznych rewelatorów „ducha Dziejów”. Kordiano-we kotły, Konradowe wzloty czy faustyczne sabaty różni jednak wiele od Weintraubowych szachów. W tekście dwudziestowiecznego poety poprzez historyczne mikropunkty, miejsca kolejnych szachowych ruchów poeta odsłania makroskutki w globalnej skali, tworząc dosyć wyrachowaną historiozofię. *Logos* jest bowiem o stokroć groźniejszy od krwawego tyrana, bo nieludzki. Czysta myśl, stająca poza dobrem i złem, nad białą-czarną planszą szachów, musi być amoralna, niegodziwa – „...czuwa i odmierza ciosy”. Kieruje się bowiem siłą (przemocą intelektu), która nie zna kompromisu. Szachowe, podstępne fortele, obronne rozszady, planowanie wielu manewrów na przyszłość znoszą wszelkie miłosierdzie w odniesieniu do adwersarza. Nawet w stosunku do własnych „pionków” intelekt bywa okrutny: „Tylko resztką piechurów podchodzi do fosy / i śmiercią znaczy wyłom, co zwycięstwo wróży”. Szaleństwo racjonalnego systematu, panintelektualizmu demaskuje dopiero porządek naturalny. Posądzana o bezrozumność i nieubłaganą selekcję Natura podnosi lament nad pokonanym – „błyszczą szachownica jak pole po deszczu”. Takie, antyhistoryczne i krytykujące ponadświatowy dyktat *ratio*, myślenie przypomina filozoficzne dywagacje Bergsona i Spenglera. Przeciwwstawiali oni „bezsilności głupiej, hałaśliwej historii wszechpotęgę i mądrość natury”<sup>27</sup>. Mały ruch na szachowej planszy znaczy rzeczywiste pole bitwy, pole okupione stratami, cierpieniami. Jednak Historia, analizująca statystyki, nie dba o mikro zdarzenia, dopiero Natura żegna „istnienia poszczególne” współczującą melodią: „szeleszczą / [...] po deszczu”.

Padła twierdza. Chorągwie pod wiatrem szeleszczą  
i błyszczą szachownica jak pole po deszczu.

Multiplikacje wokaliczne szcz, sz, rytmizujące wygłosowy dystych, podnoszą nastrojową skalę do najwyższej nuty. *Bitwa* koń-

<sup>27</sup> Zob. B. Żyłko: *Bachtin jako krytyk Freuda. (O semiotycznej reinterpretacji psychoanalizy)*. „Teksty” 1976, nr 4/5, s. 253.

czy się pieśnią, chóralnym lamentem rzeczywistego krajobrazu, na który składają się głosy przyrody (grzmot, szelest, błysk). Efektem finalnym *Bitwy* staje się gest samooczyszczenia natury, dokonany przy akompaniamencie orkiestry świata. Gry intelektu kości trzeba katarktyczną melodią zaklętą w deszczowym szeleście.

## Przebieg *Bitwy* Spacjalne i temporalne wymiary tekstu

W *Bitwie* świat istnieje na prawach gry, wiecznej konfrontacji ludzi, żywiołów, idei, konwencji. Poetycka rozgrywka szachowa organizuje wewnątrztekstowe relacje, jednakże nieodłącznym atrybutem owej „gry” jest żywe przedstawienie wydarzeń, widowisko bitwy. Planszowa inscenizacja wydaje się bowiem momentem ważniejszym, donośniejszym niż chłodna kalkulacja szachisty. Nie oznacza to jednak odsunięcia przez nas opartego na grze charakteru *Bitwy*, lecz zwrócenie uwagi na sceniczne odgrywanie ról, na poszerzenie pola gry o jej aspekt teatralny. Wprowadzenie kategorii gry scenicznej przesuwaa optykę bitewnego świata w kierunku modelu *theatrum mundi*. Opowieść mikrohistoryczna zostaje odegrana na scenie kameralnej – szachowej planszy. Na dużej scenie symultanicznie odbywa się spektakl natury. Jednak globalny teatr natury w żaden sposób nie przesłania teatrzyku szachowych miniatur. Wręcz odwrotnie. Przyczyny sprawcze, katastrofy, scenariusze tkwią na 64 czarno-białych polach, a realizowane są dopiero na ogromnych „deskach świata”. Taka komplementarność mikro i makrosceń, współlistnienie miniatury działań wojennych i planetarnego pola bitwy pozwala na równoczesny przekład wyników gry fikcjonalnego logosu na faktyczność natury. Rezultaty rozgrywki odbijają się w realnej przestrzeni skutkami mającymi swą przyczynę w pudełku teatralnym – gdzie „gra” się szachy.

Otwarcie możliwości naocznego widzenia „rozgrywek dziejów” przez ich pomniejszenie wspólnie z dominantą czasu teraźniejszego.

[...] nieliczenie się z historią polega nade wszystko na zatrzymaniu czasu historycznego, na braku tego swoistego „ciagu dalszego”, dzięki któremu „wtedy” ocenia się z perspektywy „dzisiaj”... Narrator, gdy w takim momencie wyłamuje się z ciagu diachronicznego rozumowania, z historyzmu, wkracza w sferę mitu, który dział się kiedyś i dzieje się zawsze, dzieje się „za każdym razem”...<sup>28</sup>

Presentystyczna figura temporalna harmonizuje z mikrologicznym wymiarem tekstu. Owo nieliczenie się z historią powoduje przejście z „małego czasu”, którego bieg składa się na dziejowe periody, w plan „czasu wielkiego”, symbolicznego, „który dział się kiedyś i dzieje się zawsze”. W efekcie działania tej poetyckiej stop-klatki zatrzymujemy się przed prototypowym mechanizmem dziejów, mającym dać odpowiedź na pytanie o przyczynę i cel Historii. Zdziwi się każdy, kto oczekiwał ujrzenia niezwykłego generatora dziejów. Poeta skorzystał z najstarszej gry strategicznej, z szachów. Szachowa batalia odsłania swe reguły „pomalutku”, opalizując między możliwością ruchu, a jego właściwym dokonaniem. Weintraubowa *Bitwa* rozgrywa się w czasie rzeczywistym, bez podziału na tury. W ten sposób konwencja gry zostaje złamana. Bowiem działania operacyjne czasu teraźniejszego („ruszają”, „odmierza ciosy”) zakładają równoczesność, mobilność wszystkich figur w jednej chwili, a gra istnieje na prawach sekwencyjności – jedna sekwencja po drugiej. Wobec tego sprzeniewierzenia wobec reguł poważnej rozgrywki trzeba zaakceptować celowe, poezjorodne wypreparowanie szachowej konwencjonalności na potrzeby tekstu. A taka formuła rozgrywania, wsparta konstrukcją fleksyjną czasowników, podaje w wątpliwość sens gry jako *agonu* – współzawodnictwa. Ponadto leksykalne i gramatyczne wykładniki nie zakładają interlokutora, drugiego uczestnika, gracza. Zatem musimy mówić w tym przypadku o *ilinx*, rodzaju spektaklu, w którym reżyserem, aktorem i widzem pozostaje ta sama osoba. Mogłaby to być powołana, wewnątrztekstowa kategoria „historycznego intelektu”. Lecz rekwizy-

<sup>28</sup> S. Treugutt: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999, s. 157.

tornia z placu zabaw wskazuje bardziej na „chłopięce igrzysko”. Tytułowa *Bitwa* zmienia bowiem optykę całego, wewnątrztekstowego zdarzenia. Z wielkiego, ponadświatowego **poła gry** przenosimy się na plan zgoła minimalistycznej **zabawy**. Zapamiętałe w zabawie dziecko, przesuwając na planszy już nie szachowe figury, lecz zwykłe figurki, nadal bezwiednie uczestniczy w historycznym światobrazie. Właśnie dziecięce naruszanie norm, niezasłużone detronizacje, kaprys unicestwiania, wypaczanie wyników i nieuzasadnione wskrzeszenia bardziej oddają bieg prawdziwej historii niż logiczny intelekt szachisty. Historiozoficzna wizja Weintrauba próbuje przekonywać, że to, co wydaje się rozumnym biegiem dziejów, logosem historii, naprawdę stanowi zdaną na przypadek i zachciankę zapamiętałą zabawę, snutą przez „niedojrzałość” sprawy – konfabulację „chłopięcych igrzysk”. Tak mógł pomyśleć poeta porażony absurdem i złem „nauczycielki życia”.

## Retoryka *Bitwy*

Badanie utworów skonstruowanych na prawach teorii gier wymusza spekulatywny aspekt lektury, potencjalną wielokierunkowość interpretacyjnych rozwiązań. Czytanie-w-czasie-dziejącej-się-w-tekście-gry przypomina sytuację na planszy, aktualizowaną za każdym szachowym ruchem. Gra nie znosi pasywności, jest formą aktywną. Dlatego nie można dokonać próby rekonstrukcji tekstu-gry, ale trzeba stanąć w bojowym szyku, podnieść „rękawicę” rzuconą przez poetę, rozegrać tę *Bitwę*.

Miniatura to sieć „zagęszczonych znaczeń”<sup>29</sup>, w której język poetycki „gra” pierwszoplanową rolę. Liczy się w niej nie tyle układ generowanych obrazów i sensów, ile układ wyglądów, grafika wyrysowanej planszy. Sposób myślenia *per analogiam* o „grze językowej” słyhać wyraźnie w dociekaniach Wittgensteina:

<sup>29</sup> Interesujący trop retorycznej figury powołanej mocą czasownika *dichten* – (‘uszczelniać, zgęszczać, zmyślać’) podaje A. Ubertowska: *O motywach goetheańskich w twórczości Różewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 73.

Pytanie: „Czym właściwie jest słowo?” jest analogiczne do pytania: „Czym jest figura szachowa?”<sup>30</sup>

Między szachową rozgrywką a tekstem *Bitwy* odbywa się ciągła wymiana komunikatów. W ten sposób gra zyskuje tekstową planszę, a tekst grową figurację. Powstaje, „nieścisły, niemniej pod pewnymi względami ekwiwalentny, przekład” semantyczny z „mechanizmu dyskretnego”, jakim jest język, na „mechanizm kontynualny”, jakim w tym przypadku staje się gra w szachy<sup>31</sup>. Sygnalizowaną wprost intencją tekstu *Bitwy* i zarazem naszą powinnością interpretacyjną jest ujawnienie prawidłowości między tymi dwoma „generatorami”.

Makieta *Bitwy* w wykonaniu Weintrauba nie służy kaligramatycznym zabawom. Daleka jest również od postulatów poezji konkretnej. Jej figuratywność leży w segmentacji tekstu – w operowaniu słowem na modłę możliwości ruchu szachowej figury. Między językiem poetyckich figur a językiem figur szachowych da się zauważyć, wpisane w reguły obu systemów, podobieństwa. Analogonem spinającym obie struktury będzie retoryka analizująca „figury wszelkich rozmiarów i gatunków”:

Figury *signifiant* i *signifié*, figury metrum i rymu, figury gramatyki, figury składni, figury logiki, figury relacji z danymi rzeczywistości, figury opowiadania, figury następowania po sobie części tekstu, figury odbiorcy i nadawcy jako figury wewnętrzne tekstu, figury fizycznych postaw języka, figury odstępstw od figuralnych konwencji już ustanowionych itd.<sup>32</sup>

W tej wyliczance retorycznych figur odnaleźć możemy wiele „użyć” Weintraubowej *Bitwy*. Gra toczy się na wielu poziomach

<sup>30</sup> Za: W. Nalimow: *Probabilistyczny model języka*. Tłum. I. Kustrzeba. Warszawa 1976, s. 31.

<sup>31</sup> Za: J. Łotman: *Retoryka*. Tłum. J. Faryno. „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 303.

<sup>32</sup> F. Orlando: *Literatura pomiędzy nadmiarem a niedostatkiem retoryki*. Tłum. J. Ugniewska. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 265.

(i pionach) tekstu. Badawczą powinnością jest po kolei opanować reguły wydanej przez poetę *Bitwy*.

## Figury rymu

Lekceważenie rymu, traktowanie go jako spoiwa lub ornamentu w utworach mikrologicznych, może spowodować przeoczenie nad wyraz ważnych wskazówek analitycznych. Dlatego wsłuchując się w głos Władysława Lubasia, który zwraca uwagę na figurę rymu jako na „dominantę wyrazów szczególnie w danym układzie wiersza eksponowanych”<sup>33</sup>, zbadajmy ten naoczny, dobrze zachowany trop. Figura rymu, w utworach zawierających elementy gry i słownej zabawy, stanowi jeden z najbardziej znaczących elementów planu wyrażania. Powinowactwo między rymem a grą zaważyło na wykształceniu się osobnych „formulek gatunkowych” m.in. rymowanek, w których bawi się „do rymu”, czy wyliczanek, w których jednostka rytmiczna stanowi miarę czasu. Jednak w sygnalizowanym rejestrze gatunkowych etykiet, opartych na dominancie rymu, zachodzi pewna prawidłowość. Zarówno rymowanka, jak i wyliczanka przynależą do sfery kultury ludycznej, z wyraźnym wskazaniem na krąg gier i zabaw dziecięcych. Czy takie znaczenie figury rymu wiąże się tylko z beztroską improwizacją spod znaku *paidia* (zabawy)? Czy w sferze *ludus* (gry) rymy mają jakąkolwiek moc organizacyjną? Spójrzmy na wydzieloną partię tekstu *Bitwy*:

\_\_\_\_\_ nawisły,  
 \_\_\_\_\_ jeży.  
 Hetman \_\_\_\_\_ Konie \_\_\_\_\_ wieży,  
 \_\_\_\_\_ trysły.  
 \_\_\_\_\_ gońce. Wódz \_\_\_\_\_ ciosy.  
 \_\_\_\_\_ burzy.  
 \_\_\_\_\_ resztką piechurów \_\_\_\_\_ fosy  
 \_\_\_\_\_ wróży.

<sup>33</sup> W. Lubaś: *O przekładalności rymu*. W: *O języku literatury*. Red. J. Buk i A. Wilkoń. Katowice 1981, s. 21.



Wszystkie wydzielone wyrazy, będące nośnikami rymu, mają paralelny element – wygłosową cząstkę „...y”. W poezji Weintrauba tak skonstruowany paralelizm części rymotwórczych stanowi rzecz bez precedensu. Warto zwrócić uwagę na przełamanie tej figury rymu dopiero w dystychu finalnym („szeleszcza / deszczu”). Liczba wyrazów rymujących się w linii pionowej równa jest liczbie figur szachowych (8 figur – 8 rymujących się wyrazów).

Układ rymu jako „metafory pionowej”<sup>34</sup> wymusza trwanie figur-rymów w stanie z początku gry. Przeciwno temu ułożonemu szykowi na szachownicę tekstu „wrzucone” są figury mobilne, „w ruchu” znaczone nazwami agensów i czynności – np. „Hetman skinął”, „Wódz czuwa”. Teraz łatwiej odczytać początkową frazę – „Krzyżują się w przestrzeni dwa wrogie zamysły”. Na planszy tekstu utrwalona została batalia między stabilnością rymu a leksykalną akcją. Grają ze sobą słowa „uzualne”, „kontekstowe” przeciwko „neutralnym”, „wyizolowanym”. Akcent pada na napięcie, zderzenie w przestrzeni tekstury dwóch porządków strukturalnych – poziomie leksykalnych i „metafory pionowej” rymu. Tekst *Bitwy* stanowi szachową partię wypowiedzianą czytelnikowi – zmuszonemu do dedukcji, wnikliwego przestudiowania, podzielonego na czarno-białe pola, tekstu. Jednak „krzyżowy zamysł” Weintrauba wykracza poza naoczne sensory. Bitwa tocząca się w środkowej partii tekstu nie burzy szyków, nie ma znamion chaotycznego wynikania wypadków, lecz paradoksalnie wymusza przestrzeganie generalnych zasad, szachowego regulaminu. Słowa w trybach składni stają naprzeciw słowom w trybach rymu. Taka sytuacja wydaje się symptomatyczna dla wszystkich wierszy o klasycznym ustroju metrycznym, ale w przypadku Weintraubowego tekstu trzeba pamiętać o obligującym wszystkie sensory „trójkacie”: miniatura – historia – gra. Cały tekst rozparcelowany został na sekwencje czasowe i sektory przestrzeni. Czas *Bitwy* upływa w takt rygorów chronometru zainstalowanego w przestrzeni tekstu. Miara czasu miniatury jest wahadłowy ruch, przepływający nad rozciągłością

<sup>34</sup> V. Turcany: *Rym a metafora. Wzt'ahy medzi zložkami v basnickiej skladbe*. „Litteraria” 1965, T. 8, s. 76–135.



**wersu** i uderzający w oskrzydlałą barierę **rymu**. Ten ruch wahadła ma swój człon porównawczy w samym tekście – „jak drżące **błyskawice** nim **piorun** uderzy [podkr. – M.P.]”. Liryczna akcja – spod znaku diachronii – działająca w czasie, musi zatrzymać się na prawej flance rymu, trwającego w porządku synchronii. To zderzenie asymetrii działań z symetrią trwania otwiera możliwość wyjścia poza ramy czasu i przestrzeni, a tym samym poza historię. Droga do „wielkiego czasu” wiedzie przez „trójkąt” miniatury – historii – gry. Nie warto zatem lekceważyć tego, co cząstkowe, partykularne, tego, co na końcu.

## Figury świata przedstawionego

O *Bitwie* Jerzego Kamila Weintrauba można powiedzieć, że w poetyce miniatury kompresuje przestrzenie ludzkiego istnienia, by potem mocą „znaku teatralnego” przeistoczyć mikroplanszę w „teatr Ogromny”. Warto zapytać o konstytucję, na której poeta oparł ten „tekstowy świat”. Wątpliwości zaczynają się mnożyć już na samym początku. Czy mamy do czynienia z jednym, integralnym miejscem? Czy świat logosu i świat natury to dwie różne sfery? Opis uobecnionych w *Bitwie*, odgradzonych od siebie światów pozwoli rozwiązać te wątpliwości.

1. Świat mikrohistoryczny określa autonomia wobec zewnętrznych skal porównawczych. Mikrohistoryczna opowieść musi zawierać się w zwartej, epigramatycznej ramie modalnej. Roger Caillois powiada, że „uświęcona sceneria gry (zamknięty teren, tor lub arena, plansza do gry w warcaby lub szachownica) zakłada pełne wyizolowanie, które ma spowodować całkowite oddzielenie od reszty przestrzeni na czas trwania rozgrywki lub audycji, wreszcie nieugięty i przede wszystkim formalny charakter obowiązujących reguł”<sup>35</sup>. Idealną ilustrację **wyizolowanej** (nawet graficznie) **scenerii gry** stanowi zapis działań bitewnych w Weintraubowym tekście. Na osobną uwagę zasługuje „kształt formalny” szachowego frag-

<sup>35</sup> R. Caillois: *Gry...*, s. 9.

mentu. Analizowana część środkowa *Bitwy* ma bowiem znamiona retorycznej układanki części świata, w odróżnieniu od wstępu i epilogu (pierwsze trzy wersy i dystych końcowy), odznaczających się dużym uogólnieniem i polaryzacją znaczeń. Dlaczego w partii wewnętrznej tzw. szachowej, język poetycki poddany został retorycznym retuszom? Wydaje się, że mowa natchnionego wizjonera podważałaby precyzyjny mechanizm szachowego rozumowania, dalekosiężnego przewidywania. Natomiast posiłkowanie się retoryką dyscyplinuje obrazy poetyckie precyzyjnością myślowych figur. Jeżeli liryczność wstępu i epilogu rozciąga belumiczne sensy na wszystkie sfery tekstowej rzeczywistości, to retoryka partii środkowej wtłacza je w karby logicznego rygoru, ogarnia i porządkuje bitewne znaczenia tylko w ramach wyrysowanej w tekście szachownicy. Przez tekst Weintrauba przebiega wyraźna linia delimitująca liryzm, poezję natchnioną od poezji dyscyplinowanej retorycznym okresem. W tekście Weintrauba widać bitewne umocnienia – by tak rzec – „wizji przeciw równaniu”. Bowiem kreacjonizm, „historiozoficzne tumanienie”<sup>36</sup>, stale znajdują się pod kontrolą szachowego rachunku. Dodatkowo retoryczne klamry wzmacniają integralność enumeracyjnych toków składniowych, dzięki czemu odnosimy wrażenie zamknięcia w świecie miniatury. Jednak nasycenie partii środkowej tekstu ciągiem retorycznych figur i okresów powoduje nieodparte wrażenie sztuczności, niwelującej zdarzenia fabularne do ich wyrażeniowych ekwiwalentów. Takie czytelnicze odczucia jednoczesnej figuratywności i autoteliczności świata przedstawianego wiodą ku lingwistycznym eksperymentom. Dzieje się tak, ponieważ „gra i element zabawy mają jedną wspólną cechę – prowadzą mianowicie do zmniejszenia komunikatywnej wartości wypowiedzi i inklinują w kierunku »samocelowości« przekazu”<sup>37</sup>. Podobnie „rzecz się ma” w Weintraubowym tekście. Językowa figura nie odwołuje się do świata przedmiotów, desygnatów, lecz zwraca uwagę na siebie samą, na rolę, jaką gra w poetyckiej konstrukcji.

<sup>36</sup> Zob. M. Dłuska: *Studia i rozprawy*. T. 3. Kraków 1972, s. 53.

<sup>37</sup> P. Winczer: *Element zabawowy w poezji awangardowej*. (Na przykładzie czeskiego poetyzmu). „Teksty” 1976, nr 1, s. 9.

W Weintraubowej *Bitwie* figury świata przedstawionego są właściwym światem przedstawionym. Następuje zrelatywizowanie literackości względem gry. Leksykalne rekwizyty układają się w światorodny koncept, który na przykładzie szachowego charakteru figur językowych tłumaczy mechanizmy prawdziwej rzeczywistości. Zatem czynnik *meta* nie powołuje obrazów świata, lecz odsłania mechanizm rzeczywistości. Stąd językowy koncept świata.

2. Centrum świata przedstawionego *Bitwy* mieści się na szachowej planszy odcisniętej w językowej matrycy retorycznych figur. Miejsce widzialnego, „naturalnego”, naszego świata usytuowane zostało w poetyckim projekcie na peryferiach „świata logosu”. Świat natury zaistniał w tekście *Bitwy* na tyle, na ile wymagała tego wizualizacja rozgrywanej potyczki. Dlaczego poeta wypracował taki dramat podrzędności naszego świata względem szachowego *imago mundi*? O ile **tekstem** właściwym *Bitwy* jest świat ufundowany na konstytucji z regulaminu gier i teorii wypadków, o tyle świat widzialny zdegradowany został do roli **kontekstu**, w którym wykonywane są probabilistyczne wyroki. Świat rzeczywisty służy jedynie wprowadzaniu w życie przypadkowości, fatalizmu, bezprzyczynowego determinizmu. Okazuje się, że programatorem historii, natury, losu jest zapis stanu gry (mikroprocesor). A nasz świat niczym ubezwłasnowolniony Golem porusza się z mocy formułki spisanej na skrawku papieru. Zatem nie możemy unaocznić w *Bitwie* obustronnej komunikacji światów możliwych, tylko tyranię mikroświata, który nadrzędną rolę przypisuje losowemu generatorowi i upodrzednia to, co ogromne, globalne. W myśl odwróconej zasady – mały może więcej.

## Figury nadawcy i odbiorcy

Mimo miniaturyzacji badanego przez nas tekstu dochodzi w konstrukcji lirycznej osoby do majoryzowania znaczeń bitwy i rozciągania ich na wewnątrztekstowe kategorie nadawczo-odbiorcze. Lapidarność musi sprostać wpisanej w szachowy regulamin – dwupodmiotowości grających ze sobą stron. Dlatego w obrębie całego

tekstu działa „maszyna dialogowa”, zderzająca szachowe figury. Antagonizm grających stron przeniesiony został również w sferę wyglądów świata przedstawionego. Przestrzeń bitewnych działań rozłamuje się na dwie parcele: szachownica >< glob, sfera logosu >< sfera natury, kolor >< monochromatyzm. Białe i czarne kolory figur nie oznaczają prawdy i fałszu, dobra i zła, przekleństwa i świętości, Goga i Magoga. To nie jest wojenna gnoza, to dialektyka dziejów składająca ofiarę dla ofiary, aranżująca grę dla gry. Tak działa bowiem koło zamachowe historii. Wyjątkowe w tradycji takich abstrakcyjnych modeli historiotwórczych jest unicestwienie nadprzyrodzonej sankcji, kontrolującej wypełnianie boskiego planu. Nawet w tekstach podejmujących temat usprawiedliwienia niefortunności losu, absurdalności historii opatrność nie zostaje całkowicie odjęta:

boska to gra – żywiły trzymać na obroży  
i władać jak igraszką, grzmiącym oceanem.

Leopold Staff: *Nadmiar*<sup>38</sup>

Innym przykładem poetyckiej historiozofii są powstające pod piórem poetów fantomatyczne, miniaturowe krainy, które pomimo ludzkiego autorstwa mają patronat „stworzyciela nieba i ziemi”:

I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...  
Ale nie świat realnych scen.  
I złamiesz świat... i pójdziesz wbrew  
Wojskami mar... przeciwko ciał.  
I będziesz król... lecz będziesz sam...

Juliusz Słowacki: *Samuel Zborowski*<sup>39</sup>

Jerzy Kamil Weintraub, usuwając boską przyczynę sprawczą, pozostawił „puste pole”. Ta historiozofia, pomimo „amputacji abso-lutu”, sytuuje się wewnątrz rozległego horyzontu kontekstów. Dość

<sup>38</sup> L. Staff: *Nadmiar*. W: Idem: *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa 1967, s. 113.

<sup>39</sup> J. Słowacki: *Samuel Zborowski*. W: Idem: *Dzieła wybrane*. T. 6: *Dramaty*. Wybór i przedmowa M. Bizon, P. Hertz. Warszawa 1987, s. 227.

wspomnieć koncepcje Williama Blake’a, Angelusa Silesiusa, Jakuba Bohmego czy lorda Shaftesbury. Jednak świadectwa opatrnościowej historiozofii mają diametralnie odmienny wygłos, trwają w niemym sprzeciwie wobec modelu Weintrauba. Poeta, stwarzając iluzję referencjalną, nadał swej koncepcji historiozoficznej samoistność działania godną miana dziejowego *perpetuum mobile*. I nie w braku możliwości ustalenia początku wypadków tkwi zło-wieszczość myśli wojennego liryka, lecz w niemożności zatrzymania wytraconego z boskiego planu kołowrotu dziejów, „historii zerwanej z łańcucha”.

W *Bitwie* nie możemy ustalić figur agresora i obrońcy. Zwycęstwo i przegrana są poza spektrum wyników tej rozgrywki. Wszyscy uczestnicy poetyckiego bojowania stanowią bowiem marionetki poruszane irracjonalnym zamysłem. Z kategorii figur, lirycznych person zdegradowani zostają do figurantów, podmiotów uprzedmiotowionych. Historiozoficzny koncept Weintrauba zbliża się tym samym ku najczarniejszym, Szekspirowskim prognozom:

Czym są muchy dla psotnych chłopców, tym ludzie dla Bogów;  
gnębią nas jak zabawki<sup>40</sup>.

*Król Lear*, IV,1

Obłęd historii, przedstawiony jako bezmyślne zabawy подро-stków, stanowi próbę uzasadnienia dziejowych niedorzeczności z równoległym wysiłkiem usprawiedliwienia losu. Chłopięce zabawy – bezwzględne, ale jednocześnie niewinne, pozwalają zachować nadzieję na wydoroslenie uosobionej w dziecku historii. Zatem w tej czarnej, Weintraubowej historiozofii jest miejsce na punkt zwrotny, na Historię nie tyle pisaną wielką literą, ile wielkoduszną, dojrzłą, rozumną.

Wracając do badania figur lirycznej persony, skonstatujmy: nie ma w *Bitwie* jednostronnego faworyzowania którejś z grających ze sobą stron, a wszyscy szachowi bohaterowie służą tylko jako indeksalne znaki zdarzeń na tekowej planszy. Zaś prawdziwym bohate-

<sup>40</sup> W. Szekspir: *Król Lear*. Przeł. W. Chwalewik. Warszawa 1964, s. 147.

rem mikrohistorycznej opowieści jest, ukryty za krwawymi kaźniami, globalny intelekt w masce zapamiętałego w zabawie dziecka.

## Figury gramatyki

U podstaw szachowych relacji zachodzących między poszczególnymi figurami leży układ feudalny, porządek hierarchiczny, metodycznie ustawiający osoby w odpowiedniej kolejności: król, królowa, świta i szereg piechurów. Uporządkowane relacje między nimi wyznaczają porządek rzeczy, formułują linię ataku i obrony, słowem – układają się w „szachowy dyskurs”. Tak można również określić umiejscawianie słów w określonych zdaniowych pozycjach. W tropieniu tych analogii warto zdać się na autorytet Ferdynanda de Saussura, który „jako najbliższą analogię do gramatyki [...] wybrał grę w szachy”<sup>41</sup>.

*Bitwę* Weintrauba cechuje podległość składni tekstu względem gry, która pęta struktury syntaktyczne wiersza czarno-białą szachową siatką. Dlatego zdania są krótkie jak ruchy ręki przesuwającej szachowe figurki. Można powiedzieć, że reguła intelektualnej gry przechodzi na regułę językowej redundancji. Interpretacyjne szranki z *Bitwą* polegają na badaniu wewnętrznej koherencji tekstu, jego pragmatyki, syntaktycznego szyku ułożonych na wzór szachowych pól części tekstu. Fenomen *Bitwy* jako intelektualnego zadania nie ulega tylko tematyzacji, lecz poddany zostaje zabiegom upodabniającym strukturę wiersza do kształtu planzsy szachowej. Tok składniowy rozbity na małe okresy przypomina szachowe pola. Dodatkowo poeta skontrastował leksykalne szeregi zasadą przemienności biało-czarnych pól „– runąć” > „tryśnąć”, „wstać” > „polec”, „śmierć” > „zwycięstwo”. W planie językowej ekspresji wytwarza się migotanie krótkich, telegraficznych zdań, rodzaj reporterskiej lapidarności, pisanie epigramatycznego.

<sup>41</sup> Cyt. za: L. Hjelmslev: „*Langue*” i „*parole*”. Tłum. D. Kurkowska. W: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*. Red. H. Kurkowska, A. Weinsberg. Warszawa 1979, s. 15.

W kształcie formalnym, w rozdrobnionej na szachowe pola syntagmie można dopatrzeć się gramatyki mikrohistorycznej opowieści. Dodatkowo w słowie „gramatyka” pobrzmiewają „falszywe etymologie” – gry (gra-matyka) i małej wagi (gram-atyka). Żywioł mikrologiczny występowałby w tym przypadku jako przepisanie, transkrypcja działań growych, sekwencji ruchów na ciąg leksemów tworzących układ szachownicy. Minimum zatrzymanego w kadrze zdarzenia przekłada się na minimalne zdaniowe ogniwa, co jednak nie świadczy o minimalnych dyskursywnych mocach. Dzięki zagęszczonym odcinkom zdaniowym mamy wrażenie rozwoju takich gropodobnych działań. Odbija się to w ruchliwości fraz, nerwowości intonacyjnej. Wiersz nabiera tempa. Szybkość wymiany ruchów wzrasta w stronę odstępczej od konwencji gry jednoczesności posunięć dwóch rywalizujących ze sobą stron. Przebieg tej akcji lirycznej modelowany jest poprzez konstrukty gramatyczne. Odbite w początkowej fazie tekstu ściśnięcie faktury gramatycznej umożliwiło pełne energii rozprężenie w partii końcowej, spektakularne rozwiązanie akcji.

## Figury fizycznych podstaw języka

Nacisk na semiotyczną lekturę historii w *Bitwie* Jerzego Kamila Weintrauba uwidacznia się już w sferze fabularnych zasięgów – nie natura gra główną rolę, lecz jej znaki, nie realia, lecz ikony. Próba znakowego, porządkującego oglądu żywiołowej historii jest paralelna do wysiłków artysty, by „zwichrzoną materię” wtłoczyć w „skryształoną» formę”<sup>42</sup>. Wskazówki sposobów mocowania ze słowem daje Jan Prokop:

Gwałt zadany naturze, aby mogła nią zawładnąć idea. Zmaltretowanie i przetworzenie fenotypu, aby zajaśniał w nim pierwotwór – genotyp. Wypreparowanie z parole fundamentu langue<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> J. Prokop: *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978, s. 121.

<sup>43</sup> Ibidem.



Dodajmy, że przywołane konstatacje badacza dotyczą początków nowoczesnej, polskiej poezji. Dla Weintrauba taki formalny eksperyment to za mało. A skoro nie starcza słów, trzeba posilkować się obrazem – figurą wyrysowaną pismem, substytutem szachów odbitym w strukturze językowej<sup>44</sup>. Droga do unaocznienia bitewnej panoramy szachów nie prowadzi wprost do kształtu zaznaczonego na stronie, lecz, wyzyskując zasadę współczesnego filozofa, iż „pismo jest grą w języku”<sup>45</sup>, domaga się odnalezienia szyfru gry w logicznie uzasadnionym poetyckim zapisie, z wpisanym w niego „efektem deskrypcji”.

Kodyfikacja szachowej rozgrywki w planie wyrażania skłania do oglądu graficznego tekstu *Bitwy*. Poeta zostawił nam wskazówkę, wydzielając „szachowy” fragment. Wiersz, w wyodrębnionej, środkowej partii, składa się z 61 osobnych cząstek wyrazowych. Do liczby pól szachownicy brakuje więc trzech. Deficyt ten można zrzucić na karb wymogów regularności metrycznej trzynastozgłoskowca. Spójrzmy na autorsko wydzieloną partię tekstu, dokonując w niej „cięcia” po siódmej sylabie:

Zmagania **rozpoczęte**.

**mierz**ąc w szereg czarnymi  
za którymi twarda twierdza  
Hetman **skin**ął buławą,  
nim **run**ą w serce bitwy.  
**Pęd**zą gońce. Wódz **czuwa**  
Już **nie wstan**ą polegli  
Tylko resztką piechurów  
i śmiercią **znaczy** wyłom,

Białe ostrza **błys**ły,  
chmurami **nawis**ły,  
basztami się **jeży**.  
Konie **rzą** u wieży,  
Pierwsze salwy **trys**ły.  
i **odmierza** ciosy.  
jak kłosa po burzy.  
**podchod**zi do fosy  
co zwycięstwo **wróż**y.

podkr. – M.P.

Ukazuje się nam wyraźna symetryczność i komplementarność dwóch rozbitych tekstowych członów. Formy czasownikowe (podkre-

<sup>44</sup> Por. S. Balbus: *Graficzny inwariant tekstu literackiego*. W: *O języku literatury...*, s. 230–257.

<sup>45</sup> J. Derrida: *O gramatologii*. Tłum. B. Banasik. Warszawa 1999, s. 78.



ślone tekstem półgrubym) układają się w geometrię szachowych figur. Ich liczba po obu stronach tekstu jest taka sama. I, co ważne, wynosi ona osiem a więc tyle, ile mieści się szachowych pionów w jednym rzędzie planszy. Jak widzimy, zapis badanego tekstu, bez interpretacyjnych ingerencji, nie odsłania ukrytej szachowej figuracji. Pomimo odbitej w matrycy pisma planszy do gry, poeta nie wizualizuje jej, choćby na wzór dawnej poezji konceptycznej, w której wiersze składane były „w geometryczne figury, sylwetki jakiegoś konkretnego obiektu lub nawet w abstrakcyjne przedstawienia jakiegoś nastroju lub idei podobnej do tej, która jest wyrażona słowami zwrotki”<sup>46</sup>. Wydaje się, że nie wierne odwzorowanie, a tylko symboliczne zarysowanie miał na uwadze poeta budujący ten naśladowczy koncept. Z drobin języka utkał bowiem wyrazistą i naoczną scenę *Bitwy*. Tym sposobem retoryka dosięgła nawet fizycznych podstaw języka poprzez fabularyzowanie pisma, udratyzowanie grafii.

## Historia „w szachu”

Nierówny rywal, jakim jest historia, która w rzeczywistości czyni nasze życie niepewnym i zagrożonym, która dzierży prawa do pozostawienia przy życiu lub zadania śmierci, musi zostać wyzwana na pojedynek na jasnych, prawych zasadach. Szachowa partia z Historią daje możliwość „rozmowy” z autorytarnym głosem „demonu Dziejów”, by w ten sposób zmierzyć się z niewidzialną na co dzień, ale nad wyraz dotkliwą efemerydą, nielogicznym żywiołem. Tylko w formie symbolicznej można bowiem ogarnąć niedorzeczne realia, bezprzyczynowe cierpienie i przypadkową śmierć. Zadziwiające są literackie relacje czy to beletrystyczne, czy faktograficzne z gry w szachy z krwawą historią w tle:

[...] nawet w okresach najbardziej zacieklej walk obaj dowódcy zawarli rozejm w celu wymiany jeńców. Były to przerwy o cha-

---

<sup>46</sup> P. Wilczek: *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena. W: Staropolskie teksty i konteksty*. Red. J. Malicki. Katowice 1989, s. 44.

rakterze odświętnym, z których generał Moncada korzystał, aby uczyć grać w szachy pułkownika Aureliana Buendíe<sup>47</sup>.

Albo:

Wczoraj przegrałem partię szachów z Jerzym; stwierdziliśmy że gramy coraz gorzej. Od dwóch lat zanika nam coraz bardziej widzenie pokratkowanej przestrzeni. Straszliwe zmęczenie<sup>48</sup>.

Skąd bierze się zadziwiająca, szachowa pasja czy to w literackim świecie magicznego realizmu powieści Marqueza, czy w realiach okupowanej Warszawy w 1942 roku? Obydwaj gracze bądź czynnie uczestniczą w wojnie (generał Moncada, Aureliano Buendía), bądź są wrzuceni w wir ucieczek i skrytego życia (Jerzy Kamil Weintraub). Szachy byłyby w tym przypadku grą kompensacyjną, pozwalającą im okiełznać żywioł historycznych przypadków i przygodności bytu w ramach sprawiedliwych i ściśle wytyczonych reguł rozgrywki, uciec w świat logiki gry przed nielogicznością rzeczywistości. Z drugiej strony to gra na zwłokę, ćwiczenie na szachowej planszy życiowych strategii, możliwych scenariuszy przyszłych zdarzeń.

Z tych życiowych świadectw powróćmy do językowej makiety szachowej planszy. Dzięki retorycznym zabiegom porządkującym rymy, kształtującym postać syntagmy, fundującym porządek wewnętrznych światów, sędziującym pomiędzy wewnątrztekstowymi rywalami czy odrysowującym grę w obrazie pisma, przed oczami czytelnika wyrasta pełnowymiarowa, szachowa diorama. Wydaje się, że tekst Weintrauba ma w swojej strukturze zaprogramowane obnażenie fikcjonalności powołanego przez siebie świata. Autodemaskacja polegać by miała na zadaniu pytania o celowość tych gier językowych. Czy to wizja pocieszycielska, czy dezintegrująca świat wartości – probabilistyczna metafora dziejów? Oba pytania za-

---

<sup>47</sup> G.G. Marquez: *Sto lat samotności*. Tłum. G. Grudzińska, K. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 161.

<sup>48</sup> J.K. Weintraub: *Z pamiętnika*. W: Idem: *Utwory wybrane...*, s. 189.

wieszane są w próżni odniesień. *Bitwa* rozgrywa się w nieokreślonym miejscu i czasie, bez osadzenia w kontekście historycznym. Takich uszczegółowień nie można wymagać również od szachowych postaci – które są w planie fabularnym – znakiem ikonicznym, a w planie języka – chwytem retorycznym. Jakaż zatem rolę dla liryka czasów wojny spełniają te generalia w kadrze miniatury? Lapidaria, miniatury dysponują paradoksalną mocą zagarniania wielkiej liczby sensów, znaczeń, odniesień. Swym minimalizmem formalnym wskazują jedynie kierunek interpretacyjnej wyprawy, przyzwalając na duże możliwości opatrywania badawczej drogi własnymi oznaczeniami. W przeciwieństwie do większych, co wcale nie znaczy pojemniejszych form literackich, które siecią słów ogarniają zawsze ograniczoną ławicę sensów, miniatury wyznaczają jedynie azymut badawczej penetracji, nic nie obiecując i niczego nie zabraniając.

## Wojenne mikrohistorie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

### Nieboskłony i bojowiska

Jak przemierzyć ten lęku obszar,  
od bojowisk odedrzeć nieboskłon?

KKB, *O wolność*, T. 2, s. 41

Różne są dziecięce oblicza odrysowane w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Można stworzyć ich galerię, zaczynając od poetyckich autoportretów – zda się – jeszcze gaworzącego Krzysia, które odrysował w udratyzowanych solilokwiach (*Elegie zimowe*, *Idylla kryształowa*, *Pamięteczki*). W dalszej części ekspozycji znajdują się pietystyczne formy modelowane przez przywoływa-

nie matczynych głosów przestrogi i żalu – „syneczku”, „synku”. W końcu wystawy ukażą się dziecięce makiety, panoramy, miniatURY, traktujące bycie-w-świecie jako zabawę w gry wojenne. Lecz nie tylko liryczna persona ucieka się do fortelu niedorobłości. W porównaniu: „ziemia dzika – coraz młodsza – dziecko niedobre” (KKB, *O wolność*, T. 2, s. 41), poeta podkreśla kapryśność i brak powagi ziemskiego globu. Skoro Ziemia – *Magna Mater*, „duch globowy” w poetyckim określeniu „dziecko niedobre znajduje w przedszkolu wszechświata”, to czego mamy się spodziewać po pozostawionym samemu sobie gatunku naczelnym? W tym jedynym przypadku dziecięcość zostaje zrewaloryzowana – nie oznacza ona stanu niewinności, lecz okres sadystycznych fascynacji złem, bezprzyczynowo zadawanym cierpieniem. W psychologii dziecka wyróżnia się moment rozwoju – następujący między porzuceniem naiwnej wizji świata a wykształceniem uczuciowości wyższej, w którym między zwyrodniałym zbrodniarzem a rozbestwionym oseskiem różnica wydaje się zatarta. Baczyński prawdopodobnie miał na uwadze tę ciemną stronę dziecięcej „bezgrzeszności”, eufemistycznie ganiąc Ziemię za deficyt dobra – „dziecko niedobre”.

Opuśćmy jednak *nieboskłony* i skupmy wzrok na *bojowiskach*, wojennych mikrohistoriach. W poezji Baczyńskiego bojowiska zawsze mają wyjątkową rangę, w odróżnieniu od wielu rumowisk, mrowisk, motłowisk, kłębowisk. Bojowisko lub pobojobowisko jest dla Baczyńskiego miejscem szczególnym. Pomimo konotacyjnego wskazywania na porażkę (pobojobowisko) poeta „czuje” w tych przestrzeniach zwycięstwo ducha, zostawiającego dla uważnego przechodnia znaki. Bojowisko to nie tylko utrwalone w nazwie pole bitwy, lecz również pole semantyczne, bogate, znaczeniorodne stanowisko, a w myśl zasady *pars pro toto* to „mikromodel wszechogółu” – konstrukt liryczny sprawiający wrażenie reprezentatywności, konkretności, topograficznej ścisłości (mikro), w poetyckim zamyśle naznaczony paraboliczną mocą uogólniania (wszech). Przykładowo taki modelowy rzut zastygłego bojowiska wypracował poeta w wierszu *Historia*. Czytając z monologistą pozostawione znaki, możemy bądź snuć retrospekcje („jeszcze widzę”, „jeszcze słysząc”), bądź antycypacje („a może...”). To przykład mikrohistorycznej opowieści,

dyskursu skupiającego wczoraj, dziś i jutro, mającego swe źródło w detalach przestrzeni. Lecz bojowiska mogą również zaistnieć we śnie. W onirycznym świecie planimetria skazana na dwuwymiarowość za sprawą poetyckich zabiegów ma prawo uzyskać brakujący trzeci wymiar. Powstanie wówczas fantomatyczny świat bojowisk, po którym snuje się fundator śnionych widowisk – dziecię wieku wojen. Wznoszone „pracą snu” makiety „kontynentów opasłych i wysp z majoliki” (KKB, *Madrygał*, T. 1, s. 87) dzięki modelarskiej pasji poety mogą zogniskować poetyckie widzenie bądź na „miniaturowych domkach” (KKB, *Wspomnienie*, T. 1, s. 145), bądź na „maczku gwiazd zamienionym w kosmos” (KKB, *Astronomia*, T. 1, s. 154). Moce poznawcze „śniącego” wydają się nieograniczone dzięki wsparciu szkła powiększającego, sprawdzającego detale bojowisk i teleskopu, zbliżającego do „nieboskłonów”. Liryczne soczewki, w których polu widzenia znajdują się i „nieboskłony” i „bojowiska”, stają się przedmiotem dziecięcej ciekawości, a czasem zabawy. Poetyckie przyzwolenie na celowe rozregulowanie makro-metrycznych pryzmatów wydaje się jednym ze sposobów na nurtującą twórcę problem: „jak... od bojowisk odedrzeć nieboskłon?”

\* \* \*

Wśród wielu poetyckich projektów Baczyńskiego można zauważyć pewien zamysł kartograficzny. Poeta często wykreśla rzuty i mapy. Oto jeden z takich „wyrysowanych” wierszy:

Po twoich rzekach (rzeki są czarną farbą)  
do jakich dżungli drogę jak konia dowiodę?  
Takich pejzaży lotnych ręką nie ogarnę,  
takie pejzaże są jak niebo rzucone w wodę.  
Tam długie karawany, tam niedźwiedzi smutek  
skulony w małych namiotach drzew  
i oczy zwierząt, oczy jakichś innych niezabudek,  
tam każdy śpiew mój – łabędzi śpiew.  
Jakże ja tam w suchym blasku lampy  
dom zbuduję ostatecznych snów,  
w kropkach z tuszu egzotyczne miasta

zaludnione turbanami anielskich głów?  
 Jakże ja tam (góry są płaskie – to papier)  
 pójde w wiolonczele lasów i gór,  
 szorstki karton do krwi rozdrapię,  
 kiedy sufit martwy zamiast chmur?

Wydobęde was, sny niedźwiedzie,  
 i atlantydw owadzi brzęk,  
 bo mój wieczór to dylizans, wszystkie łądy przejedzie,  
 obcy papier rozwiązując jak trudny sen.

KKB, *Mapa*, T. 1, s. 106

Święty Augustyn tak radził czytelnikom wszelkiego zapisanego słowa: „[...] księga niech będzie dla ciebie kręgiem ziemi, abyś to zobaczył”<sup>49</sup>. Augustiańskie napomnienie mogłoby być mottem *Mapy*, pod warunkiem że określenie „księga” odniesiemy do rzeczy zapisanej, karty zaczerpniętej inkaustem, do tekstu. Średniowieczny hermeneuta, zapośredniczając świat w piśmie, prowokuje odbiorcę do przekroczenia płaskiej faktury mapy, „abyś to zobaczył”, aby czytelnik z tekstu wysnuł zaprogramowany w nim trójwymiarowy hologram, by *Mapa* stała się przestrzenną makietą, poetyckim światobrazem.

Rozpoczynamy lekturę *Mapy*, myśląc o podróżach i opowieściach roztaczanych przez monologistę. Jednak już na pierwszy rzut oka dostrzec można miejsca niepokojące swą dosłownością. Zamieszczone w nawiasach konstatacje („rzeki są czarną farbą”), („góry są płaskie – to papier”), a także określenia: „w suchym blasku lampy”, „W kropkach z tuszu”, „szorstki karton”, „Obcy papier” zatrzymują naszą uwagę na tekstowości, fakturze, materialnym wehikule tak pożądanym przez nas metaforycznych znaczeń. Lecz właśnie w tym metatekstowym „nawiasem mówiąc”, odsłania się przed nami „wewnętrzna kraina” poety. Ta wędrówka „palcem po mapie” tylko pretekstualnie korzysta z dziecięcego fantazjowania, wywołanego marzeniem o egzotycznych podróżach. Każda próba przekroczenia bram rzeczywistości natrafia na opór języka, roz-czarowanie. Ba-

<sup>49</sup> Cyt. za: W. Seńko: *Filozofia wczesnego średniowiecza*. W: *Katolicyzm wczesnośredniowieczny*. Red. J. Keller. Warszawa 1973, s. 335.

last dosłowności, jako symptom traumatycznych doświadczeń, pojawia się też w innym tekście Baczyńskiego. W *Koncercie* nuty są „kaligraficznymi kroplami krwi”. W tych poetyckich zabiegach ekwiwalentyzacji metaforyczności metatekstowością (kropki z tuszu, plamy krwi, czarne farby) można odczytać symptomy kłopotów z wyrażalnością. Teksty powstałe w „czasie pożogi” noszą bowiem osobny kształt literacki. I nie chodzi w tym momencie o interwencyjny czy faktograficzny wymiar tekstu, lecz o wspólny dla większości wojennych lirników model *écriture*, „kruszejącego” pisma, w którym żadna metafora nie obejdzie się bez skazy, bolesnego zadrapania. Nawet najbardziej śmiała przenośnia, mocno wychylona w stronę **abstrakcyjnego**, pełna będzie prześwitów **dosłownego**, szczelin **realnego**. Niemoc abstrahowania (etymologicznie: odrywania) ujawni się w agresywnych czynnościach twórczych podmiotu – siłowym odrywaniu znaczącego od znaczonego („szorstki karton [...] rozdrapię, obcy papier rozwiązując, od bojuwisk oderwać nieboskłon”). W przypadku lektury *Mapy* raz za razem wpadamy w „czarne dziury” literalności – zamiast niebieskich rzek widzimy czarne smugi drukarskiej farby, zamiast wiołonczeli lasów i gór – wypukłości papieru. Rzecz by można, że erozja wyobraźniowej autonomii wyraża się w wapnieniu, kruszeniu i osypywaniu *écriture*. W wielu wojennych wierszach przybrała ona miarę odsłoniętych metatekstualnych ostańców, które straciły moc odwoławczą i trwają na poziomie niezapośredniczonego w świecie pisma. „Zemsta ręki śmiertelnej” wykreśliła między innymi badaną przez nas *Mapę*.

Mapa, którą zwykło się studiować, rozczytywać, skaluje świat w niewyobrażalnie małym, wręcz abstrakcyjnym odniesieniu. Naniesione na nią „kreski” poziomic, wskaźników i ikon tworzą miniaturę świata rzeczywistego. Ambicją poety jest przepisanie schematu świata obiektywnego na mapę osobniczej, własnej wyobraźni i wrażliwości. Twórca musi zatem zmienić uniwersalne, umowne linie na niepowtarzalne plamy, stygmaty osobności, ponieważ „w odróżnieniu od łatwo nabierającej cielesności plamy, linia pozostaje zawsze schematem, znakiem, symbolem”<sup>50</sup>. Poeta wykreśla

<sup>50</sup> E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa*. Kraków 1974, s. 27.



kartograficzny plan głównych traktów, zaułków, wzniesień i mie-  
lizn własnej wyobraźni. Przyzwyczajeni do rzeczowości, dosłowności  
*Mapy*, zbyt łatwo chcielibyśmy wydrzeć jej tajemnicę. „Obmapowy-  
wanie” wyobraźni, w odróżnieniu od topograficznych rysunków, nie  
poddaje się klasyfikacji według kartezjańskich współrzędnych.  
Warto zinterpretować kartograficzny liryk według znaków poetyc-  
kiego planu. Nim jednak pochylimy się nad tekstem *Mapy*, przy-  
toczmy tu inną kartograficzną próbę Baczyńskiego:

[...] jeszcze raz spojrział  
na mapę nieruchomą; na białym papierze  
widział drzewa szumiące, zda się każdy listek  
widział i domków senność.

KKB, \*\*\*inc. *W takiej ciszy słyszała jak na godzin stopnie*, T. 2, s. 78

Znów ten sam rozdzwiek między światem obiektywnym, w któ-  
rym mapa pozostaje nieruchomą kartką papieru, a światem we-  
wnętrznym – żywym i detalicznym. Czasownik konotuje rodzaj per-  
cepcji – spojrzenie („spojrział”) pozostawia realny stan rzeczy („mapę  
nieruchomą”), widzenie („widział”) wyzwala wyobraźniowe moce.  
Miniaturyzacja świata nie niweczy bowiem w żaden sposób jego  
różnorodności. W tej mikroopowieści bohater widzi nie obszar le-  
śny, lecz „drzewa szumiące”, a nawet „zda się każdy listek”. Poetyc-  
ka mapa znacznie różni się od jej geograficznego pierwowzoru. Las  
w oczach kartografa opatrzone byłby znakiem indeksalnym i za-  
kreślony zasięgiem, dla poety zaś będzie to „żywa pagina”, tętniąca  
energiami flory i fauny tekstowa drobina. W poezji Baczyńskiego  
wskazać można jeszcze kilka takich pomniejszających uszczegóło-  
wień, gdy poetyckie oko uzbrojone jest w skalujące przyrządy (so-  
czewki, szkiełka, mikroskop):

Świat – kryształowa kula, gdzie ogromne raki  
poruszają wąsami zwiększone przez szkło,

KKB, \*\*\*inc. *Świat – kryształowa kula, gdzie ogromne raki*, T. 1, s. 331

na tysiąc krajobrazów jak stłuczonych szkiełek

KKB, \*\*\*inc. *Książka leżała na stole. Na książkę upadł promień*, T. 1, s. 523



[...] pomniejszone, bezradne jak pod soczewką mikroskopu.

KKB, *Żywoł geniusza*, T. 2, s. 134

Zabiegom „guliweryzacji” / „liliputyzacji” poeta poddaje także wybrane elementy krajobrazu:

Horyzont [...] jak dziecinny obrazek, można by zdjąć go ze ściany

KKB, *Okno na zachód*, T. 1, s. 167

Zmierzch, jak opilki ołowiu, zapada w plusz

KKB, *Gawot*, T. 1, s. 557

a nawet postaci monologisty:

I niedługo już – tacy maleńcy,  
na łupinie z orzecha stojąc,  
popłyniemy porom na opak  
jak na przekór wodnym słojom.

KKB, *Pioseneczka*, T. 1, s. 259

Wtedy zamknęci w pokoju ogromnym, [...] malejąc w lęku białym do rozmiarów kropki,

KKB, \*\*\*inc. *Ten kataryniarz jest kukłą z dziecięcych jarmarków*, T. 1, s. 449

W poezji Baczyńskiego pojęcia małości i wielkości „odklejają się” od powszechnie przyjętych definicji. Gdy poeta konstatuje: „wielkość – ciał przerastaniem, nie małych rozpaczą” (KKB, \*\*\*inc. *O miasto, miasto – Jeruzalem żalu*, T. 1, s. 310), nobilitowana małość zda się ogromnieć. Tak zrewaloryzowana kategoria *petite* nie stanowi już suplementu, ornamentacyjnego dodatku, dopełniającego szczegółu, lecz odgrywa główną rolę, sama staje się *la grande spectacle*. Większość mikrologicznych konceptów Baczyńskiego wywołana zostaje chłopięcym spojrzeniem, „wzrokiem dla świata dziecięcym” (KKB, *Sny dziecinne pachniały wanilią*, T. 1, s. 438). Tak dzieje się na czytanej przez nas *Mapie*. By przenieść niezafałszowaną przestrzeń w mniejszy świat, poeta musi wykorzystać naukowe doświadczenia profesjonalnych mikrologów, m.in. kartografów, modelarzy, kolekcjonerów. Skrót, elipsa, lapidarny komentarz, zapisane na specjalistycznej mapie, rozmijają się z onirycznym dys-

kursem *Mapy* lirycznej. I odwrotnie – poetyckie studium przestrzeni przez kartografa nie może być zaakceptowane. Dlatego w rysowaniu wyobraźniowej *Mapy* poeta pragnie uchylić faktograficzne odnośniki. Naukową kartografię, jej nazewnictwo i sposoby pracy, wykorzystuje przy powołaniu jej poetyckiej odmiany – osobniczej oniografii. Właśnie w tej nazwie, łączącej elementy niezbornego snu i ładu nauki – oniografii, tkwi zasada kontradylktyczności, między wiernym odwzorowywaniem świata a jego poetyckimi próbami opisu. Wobec tego możemy mówić o poetyckim nadużyciu naukowej ścisłości, celowym „rozregulowaniu” naukowych narzędzi i wypracowaniu własnych instrumentów **widzenia**. Nie będzie to ani makroskalująca luneta, ani mikroskalujący mikroskop, lecz narzędzie źle użyte, rozregulowane, działające wbrew regułom ścisłości i racjonalności, słowem – poetyckie, np. spoglądanie przez odwróconą lunetę, dostrzeganie pod mikroskopem obrazu z lornetki. Elementy „chłapięcych igrzysk” przenikać mogą zatem również do technik oglądu rzeczywistości, kadrowania realiów soczewką dziecięcego światoo obrazu.

W *Mapie* poetycka miniaturyzacja zmienia się w dramat poznawczy. Monologista, porażony niemocą właściwego odczytania „rysunku”, formułuje szereg zretoryzowanych pytań: „do jakich dżungli [...] Jakże ja tam [...] / dom zbuduję?” Dlaczego tak się dzieje? Odczytajmy ponownie kartograficzny rysunek. Unaocznijmy sobie *Mapę* w jeszcze jednym obrocie hermeneutycznego koła.

Mapa stanowi żywioł znaków denotatywnych, niearbitralnych, metonimicznie przyległych do desygnatów. Na kartograficznej plan-szy znakową reprezentację zawsze odnosi się do realnego stanu rzeczy. Stąd o mapie myśleć możemy w kategoriach modelowego tekstu mimetycznego, którego skala może być różna, lecz wierność relacji tekst – rzeczywistość zawsze musi być stuprocentowa. Każdy fałszywy znak, źle użyta numeracja miałaby konsekwencje w zgubionej przez nas drodze, niewłaściwie odszukanym adresie. Wynika to ze sposobu użycia mapy, której się nie interpretuje, ale którą się czyta. Orientacyjna sprawność w terenie wynika z biegłego odczytywania znaków. A gdyby użytkownik mapy nie posiadał umiejętności jej czytania? Gdyby mapa była jego pierwszą lekturą, czy-

tanka? Jeśli by odbiorcą znaków było dziecko? I jeszcze kluczowa prolongata – Gdyby tytułowa mapa okazała się zwyczajną, zapisaną kartką papieru?

Dorośli czytelnik mapy, czyli zaszyfrowanego w znakach systemu rzeczywistości, zatrzymuje się na jej literalnym kształcie (dosłowna, rzeczowa informacja). Dla dziecka nieumiejącego złamać szyfru, a tym samym odnieść znaku do rzeczywistości, mapa stanie się pretekstem do snucia fantastycznych opowieści. Taki sam mechanizm wykształca się wówczas, gdy niedorośli, „niekompetentny” umysł pochyli się nad kodem językowym, pismem. Znaki pozbawione referencyjnych mocy staną się obiektem zainteresowania samym w sobie. Dla dziecka karta zaczerpnięta inkaustem będzie nie napisana, lecz wyrysowana. Znaki będą stanowić „dżunglę”, zygzaki, supelki, szlaczki wymyślnych esów-floresów. Dziecięca twarz poety marzącego nad zapisaną kartą wyłania się w tekście *Mapy* w trzech miejscach:

do jakich dżungli drogę jak konia dowiodę?

Tam długie karawany, tam niedźwiedzi smutek  
skulony w małych namiotach drzew  
i oczy zwierząt, oczy jakichś innych niezabudek,

w kropkach z tuszu egzotyczne miasta  
załudnione turbanami anielskich głów?

To trzy punkty oporu na poetyckiej mapie. Miejsca, w których dziecięce marzenie utrzymało autonomię metaforycznego ujmowania świata. I, co ważne, zwycięstwo odniesione zostało w trudnym „metatekstowym” terenie. Jednak wyobraźniowe moce w żywiole peryfrazji zmieniają tekstowe linijki w „długie karawany”, „z tuszu egzotyczne miasta”, a pojedyncze litery w – małe namioty drzew, oczy niezabudek, turbany anielskich głów. Nieświadomie, bezwiednie w momencie igraszek dziecko staje się poetą. Lecz to tylko poetycka maska, zakładana na czas „chłopięcych igrzysk”. A im większe urzeczenie, tym boleśniejszy zawód. „Dorośli” poeta nie potrafi utrzymać się w immanentnym świecie wyobraźni, a dar dzie-

cięcego spojrzenia nie jest naturalną predylekcją wyobraźni, ale stanem sztucznie wywołanym w mimikrycznych zabiegach podmiotu. Nad kartą *Mapy* znowu zatem zasiada udręczony poeta. Na poetyckiej *Mapie* błądzi, kluczy, gubi ślady. Bolesna rzeczywistość „daje mu się we znaki”. Proporcje między „pożądaną” metaforycznością a „niechcianą” metatekstowością niebezpiecznie wymykają się spod jego kontroli. Płynność poetyckich wizji nie mieści się w pełnym nieszczelności i nierówności wehikule *écriture* („szorstki papier”). Mnożą się porównania wieszczące sen i zagładę. *Mapa* okazuje się nieprzychylna dla nieskrępowanej wyobraźni. Użyte przenośnie wytracają zdolność przenoszenia znaczeń z dosłownego do naddanego. Metafory „łabędzi śpiew”, „niedźwiedzi smutek” wydają się mocno zwietrzałe, wywiedzione bardziej z frazeologicznych automatyzmów niż z krainy poezji. Właściwą sobie mobilność uzyskują dopiero w wygłosowej części, na krańcach *Mapy*:

Wydobęde was, sny niedźwiedzie,  
i atlantydw owadzi brzęk,  
bo mój wieczór to dyliżans, wszystkie lądy przejedzie,  
obcy papier rozwiązując jak trudny sen.

Monologista wskazuje przyczyny stagnacji wyrysowanego świata – unieruchomiony czas („sny niedźwiedzie”) i zgubioną z oczu przestrzeń („atlantydw owadzi brzęk”). W nich tkwiły bezpośrednio powody erodowania poetyckich metafor. Żaden znak nie może się przecież obejść bez instancji odwoławczej, bez zaistnienia w określonym czasie i widzialnej przestrzeni, nawet jeśli te spacialno-temporalne kategorie dotyczyć miały tak pierzchliwej krainy, jaką jest poetycki „świat udzielny”. W tym momencie *porte-parole* poety nie zakłada już chłopięcej maski. Świadomie panuje nad tekstem, pomimo że układa go w dziecięcym zapamiętaniu. I chociaż zaistniałe asocjacje wydają się wiele czerpać z młodzieńczego pojmowania świata, nie będzie to już mimikra, lecz empatia. W ten sposób poetycka *Mapa* zyskała komplementarną część – wyobraźnię, świat oznaczony. Stała się czytelna, a ożywiająca ją przenośnia – mobilna („wieczór to dyliżans”). Z poziomu chłopięcych gier i zabaw nie-

zauważenie przenieśliśmy się w sferę intelektualnego zadania („rozwiązując jak trudny sen”). Kluczając „zaczarowaną dorożką” (odmiana „dylizansu”) po bezdrożach i utartych szlakach, pokonujemy drogę między okresem „chłopięcych igrzysk”, a czasem trudnej dojrzałości poetyckiej persony, niezapominającej jednak o poezjorodnym „kraju lat dzieciennych”.

Tak jak każda mapa posiada objaśniającą i dającą klucz do interpretacji legendę, tak również *Mapa* Baczyńskiego ma do dyspozycji inny tekst tego poety, *nomen omen* – *Legendę*. Mimo iż w *Utworach zebranych* Baczyńskiego te dwa teksty dzieli 36 stron, to ich powinowactwo wydaje się niemałe. *Legenda* opatrzona jest datą: „21 luty 1941 r.”, natomiast przy *Mapie* umieszczony jest nieprecyzyjny termin powstania: „luty, 41 r.”. Wydaje się jednak, że *Mapa* została napisana wcześniej, a *Legenda* stanowi jej poetycki suplement, liryczny odpowiednik objaśniającej noty, sporządzonej, by nie zabłądzić w labiryntach marzyciela-kartografa. *Mapa* i *Legenda*, pomimo większych struktur niż oczekiwalibyśmy od mikro, nadal bronią rekordów zagarniania „jak najwięcej” w „jak najmniej”. *Legenda* podejmuje się wyjaśnienia zadyszki enumeracyjnej *Mapy*. W planie fabularnego rozwoju *Legenda* zaprowadza porządek na chaotycznej mapie. Prowadzeni przez monologistę morską opowieścią pokonujemy „maleńkie archipelagi, które dosięgnąć ręką” okrętem, który nie płynie, lecz „upływa”. Narrator *Legendy* nie zada bezradnego pytania: „jakże ja...?”, lecz z pełnym przekonaniem wyjaśni: „Oto zwrotniki płonące..., Tam w wyspach...”, w różowym hamaku wybrzeża... Jedyne pytanie, które postawi przewodnik po legendarnej krainie, będzie dotyczyło poszukiwania demiurga tych równoległych mikroświatów:

Kto ten krajobraz zbudował  
na wiotkim cieniu zamyśleń

Odpowiedź jest już zawarta w dokończeniu kwestii:

Nad trąbką wiatru wydymał  
policzki wezbrane jak wiśnie?

Władcą tych „wysp małych jak uśmiech”, agensem zachodzących zdarzeń może być jedynie dziecko. Zasygnalizowany chłopięcy profil wskazuje na podwójny sposób bycia, „dwustronną” twarz pomysłodawcy tego tekstu. Dodatkowe znaczenia zyskać możemy podczas „podwójnej” lektury, kiedy potraktujemy *Mapę* i *Legendę* jako teksty-warianty na ten sam temat. Poeta tak zaprojektował odbiór tych dwóch wierszy, by wirtualny czytelnik w drodze empatii mógł wnikać w dziecięcą bezradność, rozpoznać „analfabetyzm” znaków świata (*Mapa*), bądź mógł poczuć się chłopięco wszechwiedzący, aż po poznawczy sceptycyzm (*Legenda*).

\* \* \*

Badawczą eskapadę zaczęliśmy od zejścia z nieboskłonów na bojowiska. Musimy więc wrócić tą samą drogą. Spójrzmy zatem w górę, w „legendarne” niebo:

Patrzeć, patrzeć na niebo smutku  
na drzewo odarte historii  
tam białe trupy zdobywców –  
herosów zastygłych w orion.

Naszym oczom ukazuje się kolejna próbka poetyckiej techniki ujmowania rzeczywistości w odwzorowanie. Tym razem oglądamy mapę sklepienia niebieskiego. I znowu powraca dręczące pytanie: „...Jak od bojowisk odedrzeć nieboskłon?” Pejzaż morski z *Legendy* odbity na niebieskim firmamencie poeta ekstrapolował już w *Mapie* – „takie pejzaże są jak niebo rzucone w wodę”. Jak żywo przypomina to napomnienie Słowackiego z *Rozłączenia* –

Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić, i położyć  
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem<sup>51</sup>.

Ten „instruktaż” działania romantycznej wyobraźni jednak na nic się zda poecie, który „próżno krajobrazy tworzy”. W czasie hi-

---

<sup>51</sup> J. Słowacki: *Rozłączenie*. W: Idem: *Utwory wybrane*. T. 1: *Wiersze, poematy, Kordian, Horsztyński*. Oprac. S. Treugutt. Warszawa 1960, s. 25.

storycznych nawałnic, zamiast wątłych konstruktów wyobraźniowych poeta potrzebował wytrzymałych struktur, które zdołałyby dać podstawę niezależnemu byciu i poznaniu. Zaczynał więc nie od hipostaz, lecz od fundamentów – od tego, po czym stapa (ziemia) i do czego się odnosi (niebo). Okazało się, że bojowiska i nieboskłon są komplementarnie nierozłączne, niby dwie strony papierowej kartki. Posłuchajmy żalów poety kartografa:

Jakże ja [...]
   
szorstki karton do krwi rozdrapię,
   
kiedy sufit martwy zamiast chmur?

Przyznać trzeba, że złość monologisty odkryła wewnątrztekstowy koncept, ujawniła oniryczną mistyfikację, kiedy to, otworzywszy oczy, zamiast chmur widzimy martwy sufit. Co ciekawe, nieboskłon w poezji Baczyńskiego wydają się bardziej nieusuwalną barierą, bolesną przegrodą niż niewzruszonym obszarem odniesienia, miejscem oczekiwanego wsparcia. Spotkania z nieboskłonem w poezji Baczyńskiego zazwyczaj kończą się jako rozczarowujące odkrycia:

wzrok jak nóż po szkle – po niebie zgrzyta.

KKB, *Narodziny Boga*, T. 1, s. 256

Świat – kryształowa kula,

KKB, \*\*\*inc. *Świat – kryształowa kula, gdzie ogromne raki*, T. 1, s. 331

Cóż pozna, gdy szklanym

kloszem jakby zamknięty, w kloszu zadumany

KKB, *Człowiek*, T. 1, s. 292

Z nieba czarnej tablicy gwiazdy kredowe zetrzyjcie –

KKB, *Elegie zimowe*, T. 1, s. 100

niebo z gorączki krwawe – żółtomiedziany strop!

KKB, *Sen tropikalny*, T. 1, s. 155

Poeta zamknięty w „kryształowej kuli”, przypominającej współczesne miniaturowe atrapy zimowych, ruchomych krajobrazów, sugestywnie zaznacza swą niezdolność sytuację egzystencjalną. Czy ten szklany klosz nieboskłonu nie chroni przed szkodliwą, histo-



ryczną atmosferą? Czy nie tworzy ratunkowej „kapsuły” w czasach zarazy? Wydaje się, że pomimo ochronnych właściwości osłon – szkła, kryształu, tablicy – stanowią one przyczynę cierpień życia odosobnionego, życia pod sztucznym niebem. Przykładowo powołana przez Weintrauba iluzja referencjalna, która pod pustym niebem legitymizowała rządy „sztucznej” instancji odwoławczej – logosu, dla Baczyńskiego nie jest w żadnej mierze do przyjęcia. Dla niego gwarantem spokoju i bezpieczeństwa staje się dopiero osłona nieba. Wypracowana przez poetę suwerenność dziecięcego (choćby „legendarnego”) królestwa w każdej lirycznej sytuacji podkreślała jego niebieski odcień. W zamyśle poety nieboskłony miał odmienny status, inną konstytucję. W hierarchicznym przekroju świata poety stanowiły sferę *sacrum*, w odróżnieniu od dolnej krainy bojowisk – sfery *profanum*, by nie powiedzieć – *infernium*.

Nawet najlepsze perspektywy i plany napotykały w momencie realizacji przeszkody i bywają skazane na porażki. Tak wyrysowany wykres poetyckich światów ma swe wzory w romantycznych koncepcjach, ujmujących świat w dychotomii – tego, co zapisane w niebie i tego, co realizowane na ziemi. Dlatego Kordian mógł zwrócić się do Doktora słowami „Nie – to nie tak... inaczej... idź z nieba na ziemię.” (akt III, sc. VI)<sup>52</sup>. W odpowiedzi na te słowa romantycznego bohatera Baczyński znów boleśnie zrekapitułuje: „Jak od bojowisk odedrzeć nieboskłon?” A jak od awersu odedrzeć rewers? Problem wydaje się nierozstrzygalny. Świat romantycznych przestrzeni w XX wieku widomie się skurczył, zmalał. Analiza mikrologiczna wojennego światobrazu ukazała nam makietę świata ograniczonego, zarezerwowanego do wycinka rzeczywistości. Zamiast romantycznego bohatera, postawionego „w środku niebokręga”<sup>53</sup>, widzimy małego człowieka w czterościanie pokoju z martwym sufitem. Czasami proces miniaturyzacji ogranicza pole działania do płaskiej kartki papieru. Nawet charakter pisma zdradza niepokoje

<sup>52</sup> J. Słowacki: *Kordian*. Oprac. M. Inglot. Wrocław [i in.] 1986, s. 119.

<sup>53</sup> Za: I. Opacki: „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza. W: Idem: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 15–34.



wyobraźni. W „kruszejącym” *écriture*, jak w czułym sejsmografie, odciskają się wszystkie drżenia i uskoki poetyckiej wizji. Walka „wyobraźniowego” z „autotematycznym” stanowi zapis, stenogram za paści cywilizacyjnej, społecznej, osobniczej. W *Modlitwie za rzeczy* Tadeusz Gajcy, restytuując frazę *Pater noster*, zda się dzielić nie-pokoje Baczyńskiego w *Mapie* i *Legendzie*:

piórom ześlij wytchnienie, papier zostaw bez liter, [...]  
krajobrazy więzione na płótnach  
niech zejda w pokoje nasze –

TG, *Modlitwa za rzeczy*, s. 18

W zasnutym czernią portrecie poety z czasów wojny zdaje się od czasu do czasu przeblyskiwać tonacja pogody, rozchmurzonego nieba. „Chłopięce igrzyska”, którym oddaje się poeta, pozwalają wyzwoić się spod „klosza” historii, „szklanej kopuły próżni”. Przynajmniej na małą chwilę.

## W szklanej gablotce tekstu

Wstawać śpiochy! Już późno. Motyl pawie oko trzepoce,  
przyszpilony promieniem do szyby.  
Czas z nieba schodzącego w krążgankach obłoków  
zgarnąć wszystkie wspomnienia i do wiersza przybić.

J.K. Weintraub: *Fragment dzieciństwa* 1926

Któż, będąc dzieckiem, nie gromadził sekretnych zbiorów? Któż ich skrzętnie nie segregował i nie ukrywał przed wzgardliwym, w ocenie ich wartości, okiem dorosłych? Każdy bez mała mógłby się utożsamić z takim oto wyznaniem:

Jak tylko sięgam pamięcią – wciąż coś kolekcjonowałem, zapalałem się, przywiązywałem do myśli o moich skarbach, myślałem gdzie się dało i triumfalnie powiększałem „utrapiiony śmietnik”...<sup>54</sup>

<sup>54</sup> A. Ryszkiewicz: *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa 1981, s. 252.

Pasja kolekcjonerska – powszechna i naturalna w rozwoju dziecka – w przypadku autora tych słów, Andrzeja Ryszkiewicza, stała się pasją życiową, zajęciem wysoce specjalistycznym, wykonywanym zawodem. Wielu psychologów uznałoby zapewne tę biograficzną ciągłość w zamiłowaniach za wymarzony, bo bezbolesny, krok w dorosłe życie, bez potykania się o progi rozczarowań. Jednak nie każdy może być wykwalifikowanym kolekcjonerem. W zwykłym, szarym, dorosłym życiu *residuum* dzieciństwa objawia się zwykle w postaci „konika” (pasji pielęgnowanej od czasów „konika na biegunach”). A co z pasjami w życiu niezwykłym, bo naznaczonym piętnem wojennego strachu? Ciągłe napięcie świadomości powinno rugować z wojennego świata niedorośle zachowania. Lecz czy wrażliwy człowiek w huku spadających bomb nie dosłyszysz ptasich treli i szumu cykad? Właśnie wśród „braci najmniejszych” poeta będzie szukał konsolacyjnych rytmów i kojących obrazów. Celowo zignoruje miotające się nad nim dziejowe zawieruchy i pochyli się nad nieświadomym dookolnej tragedii „owadem wszechmałości”. Postawa poety-kolekcjonera zawieszona jest między powagą rzetelnego zbieractwa a spontaniczną zachłannością dziecięcego zdziwienia światem. W ten sposób możemy wyzyskać dziecięcą pasję gromadzenia jako kolejną realizację mikrologicznego dyskursu „chłopięcych igrzysk”, toposu *iocus iuventutis* (dziecinnych igraszek).

Wielu badaczy zwróciło uwagę na mnogość fauny i flory w poezji Baczyńskiego. Jerzy Kwiatkowski dostrzegł w tym nadmiarze zwierząt i roślin zręby biblijnego obrazu arki Noego<sup>55</sup>. Natomiast Ireneusz Opacki, idąc po znakach „wielkiej przemiany”, ciągłego przeistaczania się form, wskazuje ślady fenomenów natury jako uboczne konstrukty, powstałe w alchemicznym tyglu przeobrażeń:

Tymczasem w formule poetyckiej ów stan aktualny przybrał postać swoistej „figury etymologicznej”: ptaki pokazane zostały jako wynik **przemiany** gwiazd i płomienia, konie – jako pochodna

---

<sup>55</sup> J. Kwiatkowski: *Potop i posąg*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 21.

przeobrażenia chmur. Formuła stała się skrótem **procesu**, zawarła klamry tego procesu, jego punkt wyjścia i dojścia<sup>56</sup>.

Ta metoda okazała się wielce znaczeniorodna z racji jej siły porządkującej, wpisującej światoo obraz Baczyńskiego w ramy stałych, poetyckich wzorów, światorodnych algorytmów. Tymczasem spróbujmy spojrzeć na poetycki świat, zmieniając badawczy kąt widzenia o 180°. Mikrologiczna deskrypcja za domenę przyjmuje bowiem ruch odśrodkowy, rozsadzający. Nie zaczniemy zatem od kodyfikacji praw poetyckiego światoodczucia, lecz pochylimy się nad detalem, obrazkiem, epifenomenem. Stosując mikrologicznie zrewaloryzowany dyskurs, nie podejmiemy próby zracjonalizowania zakłęcia rzuconego na poetycki świat, gdyż zaczniemy od poszukiwania pojedynczych składników magicznej mikstury (np. skrzydełka muchy), będącej przyczynkiem czarownej aury wierszy Baczyńskiego.

Zbieranie i układanie tekstowych motyli może wydawać się zajęciem badawczo nieproduktywnym. Jednak w całej entomologicznej kolekcji Baczyńskiego motyla rodzina owadów stanowi element wyróżniający się ilością i różnorodnością poetyckiego, „latającego inwentarza”. Nim pochłonie nas pościg za motylami, spróbujmy zebrać pozostałe, rozbiegłe po tekstach poety owady. Ujrzymy kolejno: „koniki polne” (KKB, *Kiedys cisza*, T. 1, s. 436), „kornika żerującego na dźwiękach” (KKB, *Sen*, T. 1, s. 168), „przyśpiew żuków w lwiej paszczy” (KKB, *Samotność*, T. 1, s. 329), „noc uśpioną brzękiem rytmicznych szerszeni” (KKB, *Św. Franciszek*, T. 1, s. 400), „muchy roznoszące brzęczenie” (KKB, *Elegia*, T. 1, s. 406), „powietrze zaszyte w szum cykad” (KKB, *Świat obok*, T. 1, s. 431), „i w kominie chrząszcze złote” (KKB, *Hymny*, T. 1, s. 275). Poprawmy się – nie ujrzymy, lecz usłyszymy. Zebrane owadzie dźwięki („brzęk”, „szum”, „huk”) stanowią wyróżnik bezszelestnych motyli emblematów. Owadzie inkrustacje tekstów najprościej podzielić możemy na wehikuły akustyczne lub nośniki emblematyczne. Przykładowo oto

<sup>56</sup> I. Opacki: *Elegia optymistyczna. O poezji K.K. Baczyńskiego*. W: I d e m: „*Król-Duch*”, *Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 203.

motyl złapany na *Stepach akermanskich*. I, co ważne, „głośny” motyl:

Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie<sup>57</sup>

W poetyckim ekosystemie Baczyńskiego taki gatunek nie występuje (podmiot również nie snuje wyobrażeń motyli odgłosów). Jedynym akustycznym śladem motylej obecności jest drganie („co jak motyl drża”), które wydaje się bardziej dostrzegalne, naoczne niż rejestrowane zmysłem słuchu. Uplastycznienie motyla w poezji Baczyńskiego staje się ważnym sygnałem jego semiotyczności, egzystencji emblematycznej.

Wypada się zastanowić: Jakie kryteria selekcji przyjmie niedorosły kolekcjoner przy kwalifikowaniu okazów do prywatnego skarbcza? Czy dużą rolę odgrywać będzie wrodzony lub nabyty defekt preparatu (np. mucha bez nogi), czy atlasowa przepisowość, czy może kolekcja poskładana zostanie „z dobrodziejstwa inwentarza”? W odpowiedzi na te pytania Edward Balcerzan zaproponował zasadę generalizującą:

U podstaw aksjologii dziecięcej leży... opozycja, najprostsza, najbardziej pierwotna, mianowicie: „ciekawe” – „nieciekawe”<sup>58</sup>.

Baczyński wyzyskał ciekawość podroстка jako poetycką kamerę, której wybiórczość ujęć staje się poetyckim remedium, przesłaną przed złymi obrazami „ciekawych czasów”. Właśnie zmysł kolekcjonera pozwala zebrać w koherentną całość rzeczy, wartości, fenomeny zgubione w niezbornym historycznym świecie.

Dziecinnieje mi ziemia znów  
zamykana w tajemnicze pudełki.

KKB, *Pamięteczki*, T. 1, s. 158

<sup>57</sup> A. Mickiewicz: *Stepy akermanskie*. W: Idem: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. T. 1. Wrocław 1998, s. 209.

<sup>58</sup> E. Balcerzan: *Kregi wtajemniczenia...*, s. 48–73.

Skarby dzieciństwa chowane w pudełku po cygarach, wiele łączy z ciemnymi zakamarkami poetyckiej szuflady.

łączka zwiędłych obrazków usycha w szufladzie

KKB, *Do matki*, T. 1, s. 395

To – zdawałoby się – dalekie porównanie łączy wiele punktów stycznych między nomenklaturą kolekcjonerską i literacką. Słowa klucze obydwu dziedzin: „egzemplarz”, „gatunek”, „zbiór” mają – jak się wydaje – wspólny, homonimiczny wydźwięk. Dodatkowo metatekstowe sygnały dobiegają ze „wspólnego pola” kolekcji i literatury, czyli modeli układania zbiorów i wierszy. Przykładowym punktem wspólnym mogą być wirydarze (teksty układane na wzór zielników) lub antologie (etymologicznie znaczące zbiory kwiatów). Układy zależności pozwalają nam pomyśleć o metatekstowości motylego bycia. Skoro świerszcze są symbolem poezji, to czy te owadzie efemerydy mogłyby być hipostazą metafory, myśli – pierzchliwej i ulotnej dopóty, dopóki się jej nie przyszpili i nie złoży w gałotce, tomiku?

Podczas lektury poezji Baczyńskiego uwagę zwraca duża częstotliwość występowania motyli w „tekstowym ekosystemie”. Porządkując rozpierzchłe po tekstach poetyckich entomologiczne okazy, określmy kryteria doboru owadów do kolekcjonerskiej całości. Wielkość oczek w naszej „siatce na motyle” musi spełniać normy mikrologicznego dyskursu. W kręgu naszych zainteresowań znajdują się zatem tylko owady wstępnie sklasyfikowane (epitet), lecz swobodne, przysiadające na rozmaitych znaczeniowych polach. Ujdą naszej uwadze tekstowe owady ubezwłasnowolnione ogniem porównawczym „...wiotkie jak motyl świtu” (KKB, *Historia*, T. 1, s. 297), „jak gotyckich krużganków motyl” (KKB, *Westchnienie*, T. 2, s. 113). Motyle Baczyńskiego ułożyliśmy w trzech kolekcjonerskich seriach – o różnych znaczeniowych imperatywach. W kolejności oglądać będziemy gałoty z wypreparowanymi z tekstów motylami jako znakami estetycznymi, żywiołowi, mortalnymi.

1. Pierwsza kolekcjonerska seria składa się z motyli – cytatów, wpisujących się w model obiegowego wyobrażenia o ich zjawiskowym pięknie i pierzchliwym uroku<sup>59</sup>. Są to okazy jakby wypreparowane z impresjonistycznych obrazów. Naszym oczom kolejno ukażą się: „nadobne motyle”, „fantastyczne motyle”, „piękne motyle”, „zielone motyle”, „białe motyle”, „czarne, pluszowe motyle”<sup>60</sup>. Takie zestawienie entomologicznych zbiorów odznacza się dużą konwencjonalnością przedstawień, stanowi ono podstawową cechę dobrej kolekcji. Istotnym wyróżnikiem populacji tekstowych motyli jest każdorazowe opatrywanie pochwyconego w sidła tekstu owadziego egzemplarza dookreśleniem, na podobieństwo praktyki sporządzania kolekcjonerskiego indeksu. Epitety pozwalają posegregować pojedyncze przypadki w podzbiory, np. ze względu na niezwykle walory estetyczne („fantastyczne”), z uwagi na kolorystykę („zielone”) bądź nietypową cechę („pluszowe”). Porządkując rozproszoną po tekstach Baczyńskiego kolekcję motyli, warto zadać pytanie o autorskie motywy wyboru akurat tej rodziny owadów. Co skłoniło poetę, by w jego tekstach zaroilo się od feerycznych, iryzujących barw, trzepotliwych, iście anielskich skrzydeł? Wojenne szarości, czernie, czerwienie dalekie są od tęczowej skali barw motyla.

<sup>59</sup> Jerzy Świąch, analizując poezję Baczyńskiego, czyni dosyć uogólniającą i kategoryczną dygresję: „w świecie zwierzęcym Baczyńskiego owadom przysługuje zawsze konotacja ujemna”. J. Świąch: *Rycerze Baczyńskiego, czyli o dziejach pewnego mitu*. W: I d e m: *Poezi i wojna. Rozprawy i szkice*. Warszawa 2000, s. 113. Wydaje mi się, że uwaga badacza zbyt restrykcyjnie kategoryzuje owadzią wyobraźnię Baczyńskiego. Znajdziemy u poety nader liczne przykłady pozytywnych, a nawet pełnych zachwytu ujęć owadzych emblematów. Przykłady tej dodatniej typizacji podaję w pierwszej odsłonie motylej kolekcji Baczyńskiego.

<sup>60</sup> Kolekcja zebrana z cytatów: „Jakże mam, przyjacielu, wrócić w cienie lip,/w czarnolasy, w krajobraz nadobnych motyli?” (KKB, *Do Andrzeja Kamińskiego*, T. 1, s. 444); „Fantastycznym motylom, gwiazdy rozszerzą się – [...]” (KKB, *Kiedyś cisza*, T. 1, s. 436); „związane z ziemią piękne motyle” (KKB, *Oddech wiosenny*, T. 2, s. 114); „Wśród drzew, co są jak płaskie, zielone motyle,” (KKB, *Wina*, T. 2, s. 14); „i z nich unoszą się z wolna kwiaty i białe motyle,” (KKB, *Naręczona*, T. 2, s. 13); „znad gitar – kapelusze jak czarne pluszowe motyle” (KKB, *Stuletni wieczór*, T. 1, s. 144).

Co najwyżej okupacyjny, monochromatyczny koszmar można zobrazować za pomocą „odwróconego” motyla – cmy z wzorem do złudzenia przypominającym „trupią czaszkę”. Dla kogo zatem i w imię czego ta kolekcja?

W gablotce tekstu historyczne realia tracą swą niedosiężność, monstrualność. Świat pomniejszony staje się „dosięgły”, podatny na modelowanie. „Rzeczy niepokój” udaje się przewyciężyć przez „ostrożne układanie mozaiki słów”. By mistyfikacja nie wzbudziła podejrzeń lokatora azylu dzieciństwa, *alter ego* poety – o „twarzy wysmukłej, czystej, chłopięcej prawie” (KKB, \*\*\*inc. *W takiej ciszy słyszała*, T. 2, s. 79) koncept musi być kompletny. Poeta próbuje powołać arkadyjski kraj. Głównym wehikułem spokoju, harmonii i dobroci będą motyle inkrustacje, pozostawione w tekstach, niczym drogowskazy do lepszego świata, krainy, w której „wzrok dla świata dziecięcy” (KKB, \*\*\*inc. *Sny dziecinne*, T. 1, s. 438). W tym chłopięcym świecie ciężar uwiedzenia spocznie na trzepoliwych, anielskich skrzydłach motyla. Dlatego motyle Baczyńskiego są tak sensualne. Młody dociekliwy przybysz może nań spojrzeć („biały motyl”), dotknąć go („pluszowy motyl”), zważyć („lekki motyl”). Wszystkie te doznania utwierdzają go w przekonaniu, że świat, w którym przebywa, jest przyjazny i opiekuńczy. Jednak jak długo bohater pozostanie urzeczony hipnotycznym urokiem motyla?

2. Druga grupa okazów składa się z trzech elementów. Dosłownie, w tej kolekcji bowiem zachowane są nie elementy, lecz elementa: żywioł płomieni – „ognisty motyl” (KKB, *Cień z obozu*, T. 2, s. 65), żywioł telluryczny – „motyle wgniecione do ziemi” (KKB, *Poemat o Bogu i człowieku*, T. 1, s. 249), żywioł pneumatyczny – „motyle w powietrzu wykute” (KKB, \*\*\*inc. *Ach, umieram, umieram*, T. 1, s. 369). Żywioły zyskują motylą reprezentację, by z poziomu makrokomponentów świata rzeczywistego stać się sygnałami świata nominalnego – ikonami świata. W tej manierystycznej kolekcji pseudonimującej elementy przestrzeni ich motylimi ekwiwalentami, widać poetycki wysiłek rozpisania świata według własnych koncepcji. Lecz poetycki mikroświat nie znajduje się poza czasem. Eks-



perymenty temporalne poeta przeprowadza w myśl zasady: gdzie **element**, tam **moment**. Przyszpilony za gablotą tekstu motyl okazał się znakomitym punktem ewokacji rozważań o naturze czasu. Ten „owad wszechmałości”, byt naznaczony chwیلowością trwania, w rękach kolekcjonera ulega uwiecznieniu, zatrzymaniu w kadrze ekspozycji. Motyl – hipostaza nietrwałej chwili, zostaje przeniesiony w „długie trwanie”. W gablocie kolekcjonera egzemplifikuje on przygodę *quantum* naturalnego czasu, które zaczyna trwać w historycznym wymiarze czasu. Ceną tego trwania jest jednak uśmiercenie, bycie-w-śmierci. Wszystko, co historyczne, naznaczone zostaje martwością, nieruchomością, wystudowaną przez specjalistów ekspozycją. Baczyński, zestawiając uintensywniony czas motylego bycia z martwym światem przyszpilonych okazów, zdaje bronić się przed obietnicą trwania w historii, w której widzi pułapkę bezruchu i milczenia. Dlatego od promesy spiżu ucieka w poetyckie obrazy „motyli w powietrzu wykutych”. Takie empatyczne wnikięcie w świat owadów stanowi poetycką afirmację życia prawdziwego, choć naznaczonego okamgnieniem. I co najważniejsze – czas odnaleziony to czas dzieciństwa: „ognisty motyl żyje”, „dzieństwo żyje w nas”.

3. Trzecia odsłona motylej kolekcji Baczyńskiego ujawnia zaskakująco makabryczne zbiory: „wiedzące motyle”, „zmiażdżone motyle”, „żałobne motyle”, „krwawy motyl”, „strwożone motyle”<sup>61</sup>. Dotąd obiekt kolekcjonerskiego pożądanía – motyl – bądź odsyłał do kulturowych kanonów piękna, bądź oznaczał elementarne siły natury, a także spacjalne i temporalne wymiary poetyckiego świata. W ostatniej z gablot poeta układający przed nami obrazy motyli znowu wyzyskuje ich siłę semiotyczną, tę przyrodzoną znakowość motylego bytu, w którym powierzchnia ich skrzydeł staje się matrycą komunikacji.

<sup>61</sup> Kolekcja ułożona z cytatów: „To jest dzień o gestach wiedzących motyli.” (KKB, \*\*\*inc. *Kiedy z powrotem mały*, T. 1, s. 410); „skrzydeł zmiażdżonych motyli” (KKB, *W górach*, T. 1, s. 401); „wykwita w ustach – krwawym motylem” (KKB, *Poemat o Bogu i człowieku*, T. 1, s. 252); „dyszały strwożone motyle oddechem gasnących skrzydeł” (KKB, *Poemat o Chrystusie dziecięcym*, T. 1, s. 125).



Ogląd motylej zagłady każe zadać nam pytanie o jej przyczynę: Czy czasem w motylim azylu nie ma śladów historycznych upiórów? Ułożona z cytatów kolekcja, będąca studium motylego umierania, ujawnia złożoność śmiertelnych wypadków. Motyle ułożone według ścisłej kolejności grają rolę alegorycznych, egzemplifikacyjnych figur. Przypisana im znakowość pozwala rozładować śmiertelne napięcie, rozciągnąć moment śmierci na serię obrazów. Tak powstaje wanitatywna triada, ilustrująca stany towarzyszące śmierci – trwogę, lęk („strwożone motyle”), akt śmierci („krwawe, zmiażdżone motyle”), pamięć („żałobne motyle”). W tak misternie budowanej arkadii pojawiają się czytelne ślady Historii, która odbiera i niszczy. Najbardziej znany w symbolice zwierząt afirmatywny byt wykorzystany został w poetyckiej ilustracji umierania. Nie o śmierć naturalną tu jednak chodzi, ale o uśmiercenie, zadanie gwałtu, zbrodnię. Podobnie jak w przypadku owada:

I to, co zbrodnią jest, jak wbity  
na szpilkę rudy chrabąszcz,  
co stygnie w bólu granitem  
zostaje w śnie jak głos.

KKB, *Młodość*, T. 1, s. 299

Szpilka z wbitym na nią chrabąszczem, „motyl nabity na ostrze” (KKB, *Noc samobójcza*, T. 1, s. 435) – te szkolne pomoce naukowe przyrodnika dalece przekraczają pogładowy wykład z biologii owadów. Miejsce nauczyciela przyrody zająć musi wykładowca etyki. W oczach moralisty „przyszpilony chrabąszcz” wyraźnie świadczy o popełnionej zbrodni. Kolekcjonerska pasja preparowania, balsamowania, zasuszania uwikłana zostaje w mor(t)alne sensy. W miejscu zapamiętałej pasji zbieracza wkrada się „pasyjność”, śmiertelna podszewka. Beztroskie, chłopięce igranie w tekstach Baczyńskiego musi w końcu zostać skonfrontowane ze śmiercią, która psuje zabawę. Możemy powiedzieć: „[...] et in Arcadia ego”. Wobec tak fatalnego odkrycia, mortalnej inicjacji przed tekstowym chłopcem otwierają się przepaści prawdziwej egzystencji. Śmierć to „niezręczność” poety w konstruowaniu tekstowego azylu. Trzeba ją zatem

wytłumaczyć przykładem z czytanki, elementarza. Baczyński kamufluje „śmierć” awarią dziecięcego świata, „uszkodzeniem” przedmiotu gier i zabaw – „złamaną gałęzią”, „zmiażdżonym motylem”. Odkrycie śmiertelności bytów musi oznaczać kres zabawy. Od tej pory zaczyna się trudna lekcja historii. O wynikach nauczania świadczy wyznanie: „Jestem chłopcem, który płacze nad zabitym ptakiem” (KKB, *Stuletni wieczór*, T. 1, s. 144). Świadomość urody świata, wciąż zagrożonej pogrzebem, daje, niedawnemu amatorowi gier i zabaw promocję do uhistorycznionej rzeczywistości.

Tak oto tekstowe gabloty z pięknymi motylami i motylim truchłem (układane według ruchów afirmatywno-negatywnych) znaczą wyraźną przemianę w kolekcji życiowych doświadczeń Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.







*Kto ten pejzaz  
zimę niewydarzoną zatruł?*

O korpusie tekstów zimowych  
Jerzego Kamila Weintrauba  
Tropy fantazmatyczne

Śnieg w poezji Weintrauba spadł w porę, przykrywając nieudane poematy, satyryczne popisy, emfatyczne panegiryki i zmurszałe elegie. Weintraubowe „zimne kraje” stały się punktem zwrotnym poszukiwań poety, po przemierzanych w młodości traktach, gdzie „poszumy liryczne manowcami się włączą” (JKW, \*\*\*inc. *Tu poszumy liryczne*, s. 51).

Białe podłoże to idealna przestrzeń dla tropiciela śladów, dlatego podąża po znakach odcisniętych w „zimowych tekstach” w poszukiwaniu zapomnianej egzystencji. Jak powiada Umberto Eco, „tekst jest zawsze w jakiś sposób przemilczający”, „utkany z niewypowiedzianego”, „ze szczelin, które należy wypełnić”<sup>1</sup>. Dlatego, stosując się do wskazówek bolońskiego semiotyka, który mawia, że „tekst jest machiną presupozycyjną”, warto (do)powiedzieć, (do)pełnić to, co poeta przesłonił, ukrył i zataił.

---

<sup>1</sup> U. Eco: *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 29, 51–52.

Jerzy Kamil Weintraub w zimowej opowieści konstruuje własną rzeczywistość, opartą na kontrhistorycznej, wyższej, ponaddziesięcioletniej narracji poetyckiej. „Drugi horyzont” poety – hiperborejska kraina – to model teoretyczny, ostoja niezmiennych praw(d), budowane wedle alegorycznego sposobu artykulacji świata. Tak powstaje świat równoległy do rzeczywistości okupowanej Warszawy, w którym dzięki konsekwentnej pracy imaginacji i intelektu („zimnego” rozsądku) poeta zdołał powołać mocą lirycznego słowa **fantazmat zimy** – ochronny model egzystencji. Taka postawa wyrasta ze świadomości utopii językowej, z romantycznego pędu do tworzenia alternatyw i mocnego przeświadczenia Jerzego Kamila Weintrauba, że ludzki gest i słowo w poezji stają się znakami umotywowanymi a nie, wedle gramatycznych definicji, konwencjonalnymi i umownymi. Dlatego tak czytelne i wyraziste są jego **tropy egzystencji** odcisnięte w korpusie tekstów zimowych.

Ani sam poeta, ani żaden z badaczy jego twórczości nie wyodrębnili „zimowych” wierszy. Korpus tekstów zimowych jest skonstruowaną na potrzeby niniejszej rozprawy badawczą platformą i stanowi jeden z możliwych wariantów interpretacyjnej refleksji nad poezją Weintrauba. Pomimo że zimowe poezje nie tworzą kompozycji ramowej, nie noszą znamion odautorskiego, metodycznego ułożenia w próby poematowe ponawiane podcykle, to poszczególne obrazy komponują się w pewien ciąg, który jako złożona wypowiedź liryczna uwydatnia zasadę następstwa i łączliwości tych wierszy. Korpus tekstów zimowych jest całością scaloną z wielu heterogenicznych tekstów o różnych formatach i miarach genologicznych, stylistycznych oraz metrycznych. Pomimo czasowej rozciągłości powstawania tych poezji i ich różnorodności formalnej jest to projekt niedokończony, fragmentaryczny – sprawiający wrażenie, jakby autor *Tropów zimowych* za każdym razem przygotowywał się do deskrypcji „zimy nie do opisanie” pomimo wiedzy, że jest to przedsięwzięcie niemożliwe, skazane na wieczną przyczynkowość.

Dokonany przeze mnie wybór tzw. **korpusu tekstów zimowych** ma charakter chronologiczny. Pierwszy wiersz wpisany na listę to *Do Maksyma Tanka albo list zimowy o białoruskiej jesieni*, opatrzony „nieostrą” datą: „Zima 1941”. Następnie w porządku powstawania

w korpusowym wykazie znajdują się następujące wiersze z 1941 roku: *Do Krzysztofa Baczyńskiego albo elegia nocy zimowej*, *Dwa strumienie*, *Początek pieśni*, *Leninград*, *Epitafium*, *Śmierć dziecka*, *Romantyczność*, *Elegia dziecięca*, *Zimowe macierzyństwo*, *Ręka*, *Popiół*, *Wiersze grudniowe*; wiersze z 1942 roku: *Tropy zimowe*, *Noc styczniowa*, *Niepamięć*, *Tryptyk zimowy*, *Gorycz*, *Przedwiośnie*, *Pomnik*, \*\*\*inc. *Ciężkie jest słowo ale przecież lżejsze*, *Nietoperze*, *Epilog*, *Domek błękitnej Maryny*, *Stara piosenka*, *Droga przez noc*. *Poemat. Część pierwsza*; wiersze z 1943 roku: *Elegia z drogi daremnej*, *Śpiew w ślepych zaułku*, *Jeżeli od was odszedł*, *Sprawozdanie wieczorne*, *Z nocy bezsennej*, *Mgławica*, *Poświęcenie*. *Drogi przez noc część druga*, *Apollo*, *Mijanie*, *Szczałek marmuru*, *Kołysanka podziemna*, *Kłęska*, *Poeta*. Ponadto w korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba mieszczą się również niektóre próby przekładowe, m.in. *Śmierć* (Rupert Brook), *Elegia marienbadzka* (Johann Wolfgang Goethe), *Do poety politycznego* (Heinrich Heine), *Stance zimowe*, *Sonety do Orfeusza* (Rainer Maria Rilke), *Wieczór w stepie* (Afanasij A. Fet), *Flagi*, *Gwiezdne piekło*, *Angélique* (Borys Popławski).

Takie badawcze wyodrębnienie „zimowej twórczości” – niemożliwe autorскими wskazówkami – wymaga rzetelnego uzasadnienia. O przynależności danego wiersza do korpusu tekstów zimowych nie decydowała w żaden sposób pora powstania (np. od listopada do marca). Decydującym kryterium nie była wyłącznie tematyka lub wygląd świata przedstawionego. Zimowy fantazmat Jerzego Kamila Weintrauba wyprowadzony z doświadczenia okupacji wnosi do jego poezji wiele zaskakujących rozwiązań. Dlatego zestawiając korpus tekstów zimowych w twórczości młodego poety, uwzględniłem m.in.: symptomatyczny, figuratywny „dyskurs wirowy”, charakteryzujący się m.in. nieciągłością frazowania, nieregularną literacją, „zamieciami metafor”<sup>2</sup>; ściszoną dykcję często przerywana milczeniem – pustymi, białymi plamami (spacjami); „nieostry” światobraz, powstały dzięki uogólnieniom, powszechnikom, pozorom, abstraktom; koegzystencję poetyckiego „ja” w pozorowa-

<sup>2</sup> P. Celan: [...] *Dudnienie*. W: Idem: *Wiersze*. Tłum. F. Przybylak. Kraków 1988.



nych kolokwiach; autotematyzm wypowiedzi np. namysł nad własną, skryptoralną, zimową praktyką; i powód najbardziej oczywisty – leksykę nawiązującą do semantycznego pola zimy. To tylko najbardziej transparentne cechy „tekstów zimowych”. Lecz odkrywając pokłady „zimowości” w poezji autora *Drogi przez noc*, skuteczniejszą metodą niż enumeracja cech zimowego światoo obrazu wydaje się odpowiedź na pytanie: czym zima nie jest? **Kto ten pejzaż zimą nie wydarzoną zatrul?**

Apofatyczna metoda opisu **tropów egzystencji**, pozostawionych na zimowym polu tekstów Jerzego Kamila Weintrauba, wynika z antytetycznego wartościowania przez poetę terytorium wiecznego śniegu, z często wykluczających się ocen (od uwielbienia do nienawiści) białego interioru. Hiperborejska wewnątrztekstowa przestrzeń nie jest to świat zatrzymany, zastygły, lecz dynamiczny, wieloaspektowy, oparty na sekwencyjnej wymianie obrazów, nieustannym retuszu i polaryzacji – wydawałoby się – jednostajnej, bieli. Zima to nie tylko przesłona wyobraźni interpretującej rzeczywistość, lecz także matryca anihilacji, awarii, aporii – tabula rasa – zabielenie – biała plama. Nie jest to też program naprawczy porażonego wojną świata, ani tym bardziej ujęcie czysto estetyczne – oszukańczy miraż niosący pozorny spokój i wytchnienie. Weintraubowy światoo obraz to „kraina stu zim” – zimy złowieszczej, zimy katartycznej, zimy hibernetycznego snu, zimy przeszywającego chłodu, zimy niepokalanego piękna, zimy zamieci i wiecznej zmarzliny. Taka wielowymiarowość białych wyglądów utrzymywana jest dzięki znaczeniowej pojemności paradygmatu zimy, a ich zmienność powodowana zostaje ruchem wyobraźni między poszczególnymi zaautonomizowanymi, hiperborejskimi światami.

Poeci często „estetyzowali” wojnę, rozsnuwali w swych eskapistycznych wizjach obrazy zastępcze, sceny przesłaniające zgłiszczają i trupy. Tak było w przypadku „poemów naiwnych” Czesława Miłosza, „kołysanek” Tadeusza Gajcego czy „idylli” Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Alegoryczne pisanie Jerzego Kamila Weintrauba wiele łączy, ale też wiele różni od przytoczonych poetyckich prób. W liryce autora *Tropów zimowych* pobrzmiewają zasadnicze pytania: Jak poezja wojenna obchodzi się ze swą literackością? Czy moż-

na snuć refleksje na temat cudzego cierpienia, dywagować o statystyce strat? Czy dramat wojny w ogóle można opisać? Zimowość Weintrauba to przecząca odpowiedź na tak zadane pytania. W warstwie metatekstualnej zima to pustka, odmowa pisania, **biel**, czyli **nic**. Lecz korpus tekstów zimowych nie ma znamion zwodniczego azylu, cech opowieści nierzeczywistej – podważającej sens i porządek świata. Hiperborejska kraina to przestrzeń podwójnie interpretowana – jako parabola i jako historyczna prawda. Dlatego, wbrew pewnej znaczeniowej niestabilności zimowej opowieści, trzeba dostrzec w tej *terra incognita* podobieństwa do znanych, z historycznych przekazów, łądów i czasów.

Obraz wyposażony w ambiwalentne charakterystyki ma celowo pozorować i mistyfikować rzeczywistość. Takiego wrażenia może nabrać odbiorca wraz z odczuwalnym wzrostem redundancji zimowego tekstu, który zamiast odnosić się do pozatekstowej rzeczywistości podkreśla swą „samonośność”, opartą na wewnątrztekstowych relacjach. Lecz trzeba pamiętać, że każdy fantazmat ma swe faktyczne preteksty, realnie istniejące przyczyny sprawcze. Dlatego jeszcze raz podkreślmy, że zimowa kraina powołana przez Jerzego Kamila Weintrauba nie jest li tylko przestrzenią elizejskich cieni, krainą rajskiej ułudy czy też świadomościową inscenizacją pożądanego ładu, lecz pomimo zatarcia i rozmazania konturów nazywa w emblematycznym języku to, co nie mieści się w interwencyjnym idiomie poetyckim – obszary wielkiego zła, niezawinionego cierpienia, bezdomności, wygnania i upadającej śmierci.

W Weintraubowym swiatioobrazie, pomimo solipsystycznej sytuacji poety, dostrzec można wiele postaci, usłyszeć rozgwar dyskutantów lirycznego kolokwium. Na białej, śniegowej powierzchni krzyżuje się wiele egzystencjalnych śladów. Dlatego by nie zmylić tropu, spróbujmy usystematyzować i rozplątać tę krzyżówkę śladów oraz zbiegowisko znaków. Taki stan rzeczy poniekąd wynika także z zimowego ustroju świata. Jerzy Stempowski tak wspomina przełom lat 1939/1940 – „W zimowe wieczory [...] usiłowałem zrobić inwentarz rzeczy pamiętanych”<sup>3</sup>. Zima potęguje stan odosob-

<sup>3</sup> J. Stempowski: *Eseje dla Kassandry*. Paris 1961, s. 142.

nienia. Jako pora introspekcji, spoglądania wewnątrz, a nie dookoła siebie, pora mroku i chłodu staje się domeną przypominania, rozpamiętywania, wspomniania. Zbigniew Kłoch, parafrazując słowa Jonathana Cullera, powiedział: „Wiersze pisane podczas wojny charakteryzuje swoisty tradycjonalizm. Materiałem wypowiedzi poetyckich tych lat są »cytaty« z tego, co »już czytane« [...]”<sup>4</sup>. Weintraub często nawiązywał w swej poezji do bogatej tradycji literackiej – rodzimej i obcej. Jednak relacje, w jakich sytuuje się poezja młodego twórcy, stanowią specyficzną odmianę intertekstualnej gry. Zamiast dialogować z cudzymi tekstami, Weintraub nawiązuje relację z twórcami tych poezji, kreśląc ich sylwetki, zapraszając ich do grona swych patronów, mistrzów. Dlatego Weintraub nie czyta *Pana Tadeusza*, *Godzin myśli*, *Klechd domowych*, lecz Mickiewicza, Słowackiego, Leśmiana. Bardziej od lirycznych rzeczy, arcydzieł interesują Weintrauba piszący ludzie, zaświadczejacy swe dzieła własną egzystencją – pełni zachwyty, uniesienia, ale i rozterek, wątpliń. Takie przygody piszących podmiotów bliskie są literaturoznawczej pasji Harolda Blooma. Ustalenia amerykańskiego badacza, autora *Lęku przed wpływem*, staną się więc pomocne w śledzeniu Weintraubowych relacji w poetyckich komunikacjach poza czasem i przestrzenią. Podstawą klasyfikacji tych interlokucji może być stopień intensywności kontaktów poety z Innym. Na pierwszym miejscu, wśród wewnątrztekstowych rozmówców lirycznej osoby znajduje się „bohater Polaków” – Adam Mickiewicz. Poezja i postawa autora *Pana Tadeusza* stała się sprawdzonym elementarzem ojczyźnianej niepodległości i człowieczej wolności. Weintraub nie czyta Mickiewicza przez pryzmat narodowej legendy, lecz dostrzega w nim jako genialnego, nadwrażliwego człowieka, któremu (podobnie jak jemu) przyszło żyć i pisać głośniejszemu od wojennych trzasków. Podstawowym celem tak uważnej lektury nie jest apologetyczny modelunek wieszczą, lecz wejście w obszar dla dzieła transcendentny – w stronę egzystencji autora. Czytanie Mickiewicza przez Weintrauba nie ogranicza się do weryfikowania interpre-

<sup>4</sup> Z. Kłoch: *O hiperboli w poezji wojennej*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 219.

tacyjnych, cudzych sądów, obiegowych znaczeń. Weintraub „uwalnia” Mickiewiczowskie postaci żyjące w jarzmie literatury, w pisanych przekazach poprzez własne empatyczne i mimikryczne zabiegi. Tak powstają liczne w zimowych tekstach sprzężenia zwrotne – kiedy ogląda warszawskie ulice przez pryzmat *Zimy miejskiej*, kiedy spogląda na zaśnieżone *Stepy akermzańskie*, kiedy zastanawia się, dlaczego kalendarz *Pana Tadeusza* nie objął zimowego kwartału.

Jerzy Kamil Weintraub próbuje znaleźć w tekście Mickiewicza takie punkty (dawniej powiedzielibyśmy: „miejsca niedookreślone”, dziś: „aporie”, „różnie”), na które można spojrzeć inaczej, których niekompletność, niekonsekwencja, suplementarność może „wywrócić na nice” literaturę badawczą „o Mickiewiczu” (powstałą za życia Weintrauba), zrewaloryzować myślenie o życiu i twórczości narodowego wieszcza. Biel stanowi taką patynę osobniczego spojrzenia, nakładaną na „zieloność” *Stepów akermzańskich*, na „sielskość” *Pana Tadeusza*, na „kamienny świat” *Dziadów*.

Paralele dawności i współczesności, tworzące strefy wpływów na białym interiorze, wydają się „krzyżować” jednoznaczne odczytania, pewne, mocne interpretacje. Weintraub przekracza powierzchowne rozumienie ideałów swojej epoki, jak i poszukuje zupełnie odmiennych wartości u mistrzów, których przywołuje, z którymi „rozmawia”. Taka płaszczyzna odwołań pomocniczych i uzupełniających zmienia status wypowiedzi poetyckiej.

## Zima i egzystencja

Zacznijmy od „białej plamy” pozostawionej na kartach Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, od opisu arcyserwisu, który „raz jeszcze ujmuje wszystko z dystansu, poczynając od zimy, na którą zabrakło miejsca w poemacie”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> M. Piwińska: *Nauka budownicza w „Panu Tadeuszu”*. W: E a d e m: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003, s. 76.

7 „Kto ten pejzaż...”

Serwis ten był nalany ode dna po brzegi  
 Piankami i cukrami białymi jak śniegi,  
 Udawał przewybornie krajobraz zimowy;  
 W środku czerniał ogromny bór konfiturowy,  
 Stronami domy, niby wioski i zaścianki,  
 Okryte zamiast śronu cukrowymi pianki;<sup>6</sup>

Niepostrzeżenie zimowy suplement ustępuje miejsca wiosnie<sup>7</sup>:

Ale tymczasem wielki serwis barwę zmienił  
 I odarty ze śniegu już się zazielenił,  
 Bo lekka, ciepłem letnim powoli rozgrzana  
 Roztopiła się lodu cukrowego piana<sup>8</sup>

Arcypoematowa zima występuje tylko w przytoczeniu, jako „prze-  
 wyborne udawanie” w serwisowym teatrze porcelanowych figurek.  
 W *Objaśnieniach* można odnaleźć potwierdzenie „wybiórczości”  
 pogodowych sezonów – „Na sławnej uczcie, danej w Rzymie dla  
 Leona X, znajdował się serwis przedstawiający z kolei cztery pory  
 roku, który służył zapewne za wzór Radziwiłłowskiemu”<sup>9</sup>. Wiedząc,  
 że arcyszerwis stanowi swego rodzaju miniaturę wielkiej narracji,  
*résumé* poematowych wypadków, możemy zapytać: dlaczego w ka-  
 lendarzu *Pana Tadeusza* nie ma białych jak śnieg krajobrazów zi-  
 mowych?<sup>10</sup> Wydaje się, że to, co suplementarne, trzymane w odwo-

<sup>6</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812*. Oprac. K. Górski. Warszawa 1986, s. 331.

<sup>7</sup> Zob. J. Ławski: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*. Białystok 2003, s. 318–322.

<sup>8</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. 335.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 374.

<sup>10</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz próbuje dookreślić sezony arcypoematowej akcji: „Jesteśmy – czytając *Pana Tadeusza* – w krainie wiecznej wiosny. Ale właśnie takiej wiosny, która jest także latem i jesienią. Brak nam jednak jednej pory roku, brak nam zimy. *Pan Tadeusz* o tym, co wydarzyło się zimą roku 1812/1813, nie opowiada. [...] Wiedza historyczna Mickiewicza o tym, co wydarzyło się potem, czyli właśnie zimą, była akurat taka jak nasza. Nastąpił odwrót spod Moskwy, nadeszła ta straszna zima śmierci i upokorzeń. To Mickiewicz przemilcza, o tym opowiadać nie chce. I coś to znaczy: że opowiadając o końcu epoki, pokazuje nam ten koniec jako coś słodkiego i smętnego,

dzie, czasami zyskuje miano ramy, fabularnego supła, który scala i wiąże cały utwór. Być może tak stało się z niechcianą w epopei zimą. Juliusz Kleiner daje nam w tym względzie znaczącą wskazówkę:

Pory roku dostosowują arcyserwis do tematyki poematu ziemiańskiego, ich zaś obrazy nawiązują do pejzażu z wierszy wstępnych ks. I, gdy po roztopieniu się lodu cukrowego wychodzą spod zimowej powłoki „zboża malowane złotem”, „pszenicy szafranowej kłos złocisty, Żyto ubrane w srebra malarskiego listy”, gryka i sady z gruszkami<sup>11</sup>.

Dodatkowo w księdze I da się odczuć niedawną, przedtekstową obecność zimowej aury, czy to w porównaniach („gryka jak śnieg biała”, „Na piasku drobnym, suchym, białym na kształt [śniegu]”), czy epitetach („[...] pobielane ściany, / Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni”). Dlaczego zatem w tym poematowym kalejdoskopie pór roku – wiosny („wiosna wielkich nadziei”), lata (pogodne, beztroskie dni) i jesieni („[...] trawy pożółkniały, liścia czerwienieją”) zabrakło miejsca dla zimy<sup>12</sup>? Co ważne, w ekranizacji *Pana Tadeusza*, reżysero-

---

a nie jako coś strasznego, wstrząsanego jakimiś podziemnymi wybuchami. Historia jako źródło cierpień ludzkich jest w *Panu Tadeuszu* przemilczana (nie-mal).” *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*. Warszawa 1994, s. 159.

<sup>11</sup> J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 3, cz. 2. Warszawa 1953, s. 388.

<sup>12</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz wiele razy dziwi się brakowi zimowej pory roku w poezji Mickiewicza: „U Mickiewicza [...] obrazy zimy są rzeczą bardzo rzadką. Mickiewicz jest poetą wiosny i jesieni. Zimy jest u niego mało, choć był przecież poetą pochodzącym z krain, gdzie zimy jest dostatek, a nawet gdzie zimy jest w nadmiarze. Może to dziwić, bowiem myśląc o nim jako o tym, od którego rozpoczyna się romantyzm krain północnego wschodu, myśląc o nim jako o pierwszej postaci tego romantyzmu, jakbyśmy oczekiwali, że będziemy mieli właśnie do czynienia z poetą zimy. [...] Dlaczego więc nie ma zimy u Mickiewicza, albo raczej: dlaczego jest jej tak mało? Nie wiem. [...] Mówiąc o tym, że dziwi mnie niedostatek zimy w poezji Mickiewicza, miałem na myśli przede wszystkim to, że zima jest – tam, na naszych kresach północno-wschodnich – czymś pełnym grozy. Trwa znacznie dłużej, niż nasza byle jaka mazowiecka zima. Tam jest centrum tego zimowego, bezlitosnego wyżu, który niekiedy i nas tutaj, nad Wisłą, obejmuje i który ja odczuwam jako prefigurację nicości. Zima jest tam czymś, co zagraża istnieniu. Północno-wschodni, wileński roman-

wanej przez Andrzeja Wajdę, pora zimowa spowija odległe od poematowych wydarzeń przestrzenie paryskiego bruku, na których zastygłe postaci, uciekając w świat wspomnień, stają się coraz bardziej odrealnione. Trwają one w zimnej emigracyjnej nocy, przyprószone śniegiem, melancholijnie wpatrzone w zadymkę za oknem, rozpluwając się w rozsnutym pod powieką fantazmacie. Czyżby Wajda, szukając na potrzeby filmowej adaptacji efektownej ramy, dostrzegł i wydobył z arcypoematu sens dotychczas utajony, lecz zasadniczy (skrętnie przez Mickiewicza zasłonięty, przynoszący bowiem niechcianą prawdę o podrzędności egzystencji względem marzenia), mianowicie zimowy paradygmat? Zima *Epilogu* organizuje na nowo porządek Mickiewiczowskiego dzieła. A zestawiając ją z obrazami budzącego się z letargu świata wspomnień w *Inwokacji*, możemy uznać zimą za czynnik okalający, ościeżnicę utworu. Czyżby zatem czas arcypoematu był wywiedzionym z zimy i na powrót w niej pochowanym „ostatnim” roztopem zmarzłej wyobraźni wygnańca?

Czy *Inwokacja* i *Epilog* to w kalendarzu epopei pora egzystencji, a następujące między nimi księgi to wielka parenteza, powołana na „pracę iluzji” – pora fantazmatu?<sup>13</sup>

Poeta, odsuwając od czasu wspominania, wiosennej opowieści, zimową porę „niewydarzoną”, lecz prawdziwej egzystencji, zwrócił uwagę na różnicę, niekomplementarność Litery i Życia. Tam gdzie kończy się poematowe dumanie, tam zaczyna się realny niepokój<sup>14</sup>. Czy zatem historia szlachecka byłaby tylko swobodnym odpoczyn-

---

tym powinni więc byli skorzystać z tej grozy i z tej tajemniczości, którą niesie ze sobą zima. Dlaczego Mickiewicz nie skorzystał z nadmiaru zimy, z którą obcował w swoich latach wileńskich i kowieńskich, nie pojmując.” *Mickiewicz czyli...*, s. 210–212.

<sup>13</sup> Zob. I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z Epilogiem?* W: Idem: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 206; J. Maciejewski: *O wierszu nazywanym „Epilogiem” „Pana Tadeusza”*. W: Idem: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967; M. Piechota: *Kłopoty z „Epilogiem” do „Pana Tadeusza”*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*. Red. B. Dopart i F. Ziejka. Kraków 1999, s. 18–30.

<sup>14</sup> Zob. m.in. żale epistolarne w: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 14: *Listy*. Cz. 1. Warszawa 1955, s. 519–520; a także A. Sulikowski: „*Pan Tadeusz*” a zagadnienia życia wewnętrznego. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo..., s. 379 i n.



kiem w „pensjonacie Soplicowo”<sup>15</sup>, uwalniającym od trudów realnego bytu? Dookreślmy zatem zimową porę, którą nazwaliśmy czasem realnej egzystencji, czasem pozatekstowym, epizodem paryskim Adama Mickiewicza, a nie rokiem 1912/1913 arcypoematowego dwunastoksięgu. Oto jeszcze jeden zimowy trop pozostawiony tym razem w XI księdze:

Kiedy pierwszy raz było wygnano na wiosnę,  
 Uważano, że chociaż zgłodniałe i chude,  
 Nie biegło na ruń, co już umaila grude,  
 Lecz kładło się na rolę i schyliwszy głowy  
 Ryczało albo żuło swój pokarm zimowy<sup>16</sup>.

Ta gospodarska uwaga, pomimo spostrzeżeń z zakresu chowu i zwyczajów bydła, w swej ostentacyjnej nieliryczności może stanowić ważną poszlakę dla poszukiwaczy brakującej w poemacie pory roku. *À propos*, ciekawe dlaczego w poemacie Mickiewicza zimowe krajobrazy bądź są tylko „przewybornie udawane” (opis arcyserwisu), bądź mają tak prozaiczny, gospodarski charakter, skoro w staropolskiej tradycji utrwalonych jest tak wiele różnorodnych zimowych obyczajów? Lecz może warto zatrzymać się przed krowim stadem, któremu to już Nietzsche zazdrościł błogostanu nieświadomości, szczęśliwości bycia „z dnia na dzień”<sup>17</sup>. Ba, nawet trzeba zajrzeć bydłom do karmidła, by tam odnaleźć tak pożądaną przez nas „pokarm zimowy” (a bynajmniej nie jest to pasza mało treściwa). W tym fragmencie dotychczas wyczekiwana wiosna i nie-

<sup>15</sup> Zob. E. Graczyk: *Szczęście „Pana Tadeusza”*. W: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. Graczyk i Z. Majchrowski. Gdańsk 1993.

<sup>16</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. 306.

<sup>17</sup> Oto fragment rozmowy redaktora Jacka Żakowskiego z filozofem Krzysztofem Michalskim: „J.Ż.: Czy Pan, Panie Profesorze, przypadkiem nie zazdrościł pasącym się krowom? K.M.: Nietzsche chyba ma rację, gdy w *Niewczesnych rozważaniach* pisze, że w każdym z nas drzemie odwieczna tęsknota, która czasem budzi się w postaci zazdrości i wzruszenia na widok pasących się krów. J.Ż.: Tęsknota za czym? K.M.: Za światem bez trwogi. Każdy z nas jakoś po swojemu wciąż szuka ukojenia, równowagi, spokoju, które krowa symbolizuje dzięki bezmyślności [...]”. Za: *Trwoga życia, trwoga śmierci*. „Gazeta Wyborcza”, 29–31 III 1997, s. 10.



chciana zima zostają bowiem w swych waloryzacjach „odwrócone” – wiosna staje się wygnaniem, a zima – tęsknotą. Taka metafora, rodem z technologii żywienia, wymuszająca przenicowaną lekturę ściśle zwaloryzowanych w poemacie pór roku, może stanowić rodzaj karnawałowego egzemplum, jeden z częstych w *Panu Tadeuszu* humorystycznych omówień zastępczych spraw ważnych, sytuacji granicznych. By nie popełnić iście blasfemicznych nadużyć (możliwe porównania między emigracyjnym „życiem stadnym”<sup>18</sup> a bydłą kondycją, przeżywaniem tego co minione – „pokarmu zimowego”), opuśćmy te rustykalne rewiry narodowej epopei.

„Świat udzielny”, będący celem poetyckiego marzenia i domem „utęsknionej duszy”, ma w ujawnionych w *Epilogu* przez monologistę deklaracjach niezwykle przywileje:

Chciałem [...]
   
Pominać strefy ulewy i grzmotu
   
I szukać tylko cienia i pogody,<sup>19</sup>

Dlatego tak trudno odszukać w *Panu Tadeuszu* obrazy srogiej, „złej” zimy. Pozostała po niej jedynie „biała plama” (oznaczająca ubytek, niekompletność), która z racji niezaistnienia pogodowego sezonu staje się dominantą egzystencji, białą żalobą.

Kłopoty z arcypoematową zimą nie wydają się wyjątkiem. Jak się okaże, ta pora roku w mowie poetyckiej przyjmuje rozmaite artykulacje. Dzięki przypisanej zimnej krainie – białej barwie, przybiera ona rozmaite znaczeniowe odcienie, często biegunowo przeciwstawne egzageracje zimowych wyrazów i zdań. Lecz przemieśćmy się w czasie o około sto zim naprzód, w okupacyjne, warszawskie realia lat 1940–1943. W tym miejscu i czasie żył i tworzył Jerzy Kamil Weintraub, który w korpusie tekstów zimowych, inaczej niż „gospodarz arcypoematu”, moderuje swą historię, a tym samym modeluje swą egzystencję za pomocą zimowych odcieni i atrybucji. Już na wstępie badawczej wyprawy w zimową krainę Weintraubowych

<sup>18</sup> Zob. J. Goćkowski: *Rozsądek polityczny Maćka nad Maćkami*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo..., s. 325.

<sup>19</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*..., s. 378.

tekstów zaznaczymy podobieństwa i różnice między arcypoematowym – romantycznym fantazmatem a polarną ekskursją w poezji pisanej w czasie wojny i okupacji. Wydaje się, że u podstaw lirycznych projektów zimowego krajobrazu stało pytanie: Jak opowiedzieć historię, przesywającą zimną zgrozą i mrozącą okrucieństwem, by choć w części słuchający mógł odczuć jej śmiertelną moc?

Oba życiowe przypadki poetów zdeterminowane są przez historyczne wypadki, geopolityczny układ sił. Sytuacja Mickiewicza wpisuje się w schemat poety-wygnańca, marzyciela spoglądającego na kraj z obczyźnianej oddali. Weintrauba również moglibyśmy nazwać emigrantem, pomimo trwania w przestrzeni warszawskich a nie paryskich bruków. Lecz piętno żydowskiego pochodzenia, skazujące na bycie ofiarą, a także dające się odczuć z tego powodu obcość i nieprzyjazność otoczenia, stają się przyczyną bezdomności we własnym mieście, samotności wśród jeszcze niedawno życzliwych osób. *Casus* Weintrauba to modelowy przykład emigracji wewnętrznej. I choć Mickiewicz w czasie emigracyjnym przebywał w gronie rodziny, przyjaciół, działaczy; Weintraub zaś tylko sporadycznie, z racji bezpieczeństwa, utrzymywał kontakty z przychylnymi mu ludźmi, to sytuacje obu poetów, u progu zimowego eskapizmu, łączy stan dojmującego odosobnienia, kondycja solipsystyczna, bycie osobne choć w zbiorowości, czy w wielkiej aglomeracji. Chciałoby się rzec: egzystencjalny izolacjonizm stał się fundatorem alegorycznej krainy sezonowych imponderabiliów, zimowej aury znaków, które „dają do myślenia”. Na skutek takiej izolacji wykształca się u obydwu poetów osobna przestrzeń, „druga ojczyzna”, „świat udzielny”<sup>20</sup>, „zimowe Elizjum”. Lecz w tym momencie kończą się podobieństwa, „miejsca wspólne” między pamiętną, Mickiewiczowską zimą a subpolarną krainą Weintrauba. Mickiewiczowski sztafaż zimowy – ilustrujący egzystencję osobną, melancholijne zastygnięcie zdaje się niewolny od arcypoematowej teatralizacji, autorskiego zmrużenia oczu. A w tekstach Weintrauba o umizgach w stronę czytelnika i pokazowym zimowym dekoratorstwie nie może być mowy. Wrzucony w realia i czas okupacji, powołuje on świat rów-

<sup>20</sup> A. Witkowska: *Onirologia i oniromania*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 44–45.

noległy – **sezon zimowy**. Trzeba było poecie oddalić się w krainę spokojnego namysłu, w czasie gdy o spokój niełatwo. Różnicę między zimą Mickiewicza i zimą Weintrauba można zapisać w kalam-burowej grze słów – zmrużenie/zmrożenie. Tam gdzie poeta – wieszcz narodowy studiował romantyczną minę, tam Weintraub ukazuje nam swą autentyczną, przerażoną twarz. Tam gdzie twórca romantyczny marzy, tam marznie poeta wojny i okupacji. Antypodami obu poetyckich kreacji staje się zatem egzystencja. Poeta „czasów pogardy” nie traktował zimy jako baśniowej krainy, która spełnia wszelkie warunki, by dać odczuć czytelnikom „umęczoną duszę”. Weintraub ukazywał nam, w serii somatycznych opisów, swe zmarzłe ciało. W białej odysei Weintrauba nie usłyszymy ludzkich rozmów, narodowych zawołań i zaklęć. Pozostaje milcząca rzeczywistość. Zimno ścina usta, wytrąca z ręki pióro. Świat staje się strefą bezsłowną, nieopisywalną. W tej nieprzyjaznej krainie budzą się odmienne pokłady aktywności, które tak opisuje Gaston Bachelard:

Dzięki zimnu powietrze staje się bardziej natarczywe, uduchawia się i dehumanizuje. W lodowatym powietrzu wyżyn odnajdujemy inną wartość nietzscheańską – milczenie<sup>21</sup>.

Wiele różni zimowe opowieści Mickiewicza i Weintrauba. Mickiewicz pomimo realnego trwania na wygnaniu miewał chwile radoznego zapomnienia. Weintraub tylko umownie, literacko mający status emigranta o swej banicji nie zapominał nigdy. To iście romantyczny sylogizm egzystencji.

To, czego nie dopowiedział w *Panu Tadeuszu* Adam Mickiewicz, to uzupełnił w swym *Fragmentie dalszego ciągu eposu*<sup>22</sup>, pod tym samym tytułem, Juliusz Słowacki. Autor *Beniowskiego* umieścił bohaterów w zimowej scenerii. Lecz zimowy sezon Słowackiego nie jest „paryski” (jak ma to miejsce u Mickiewicza), lecz litewski:

<sup>21</sup> Słowa Bachelarda à propos wyjaśnień hasła *zimno* przytacza J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 1992, s. 475.

<sup>22</sup> Tekst [*Pan Tadeusz. Fragmenty dalszego ciągu eposu*] za: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner przy współudziale W. Floryana. T. 13, cz. 2. Wrocław 1963, s. 319–340.

Tymczasem nadchodziła ta okropna zima,  
 Twarda – groźna – iskrząca się komet oczyma,  
 Którą w Litwie przeczuwał wcześniej naród cały;  
 Niebo bladło – szron iskrzył – gwiazdy czerwieniały,

Słowacki zauważył ową białą plamę w *Panu Tadeuszu*, lecz uzupełniając epos Mickiewicza, nie poprzestał li tylko na dopełnieniu naturalnego cyklu arcyepoematowych wydarzeń. Bowiem cała poematowa próba Słowackiego rozgrywa się w porze zimowej przesuniętej o wiele lat później od Mickiewiczowskich „ostatnich” zapisów. Zatem, z jednej strony, utwór Słowackiego stanowi tekst suplemantarny – intertekstualny „ciąg dalszy”, a z drugiej – ukazuje nam radykalną odpowiedź na „słoneczne” marzenie swego lirycznego adwersarza i umieszcza poematową akcję w borealnym kraju:

Ów to dwór Soplicowo, gdzie historia nasza  
 Odbyła się – pod tchnieniem boga Boreasza

Słowacki, dopełniając poemat Mickiewicza, próbuje operować jego poetycką kamerą, lecz wykorzystując przy tym własne liryczne „przesłony”. Spójrzmy na jakże podobny do Mickiewiczowskich deskrypcji (fontanny czy matecznika) opis litewskiej, przemiennej natury „ptactwem gadającej”, dokonany przez Słowackiego:

Wielkimi gromadami – przez progi do sieni  
 Wchodzą strzynadle złote i gile w czerwieni,  
 A nawet ów dziw lasów, tak rzadko widziany  
**Halcyjon – a na Litwie zimorodkiem zwany,**  
 Który czasem strzelcowi pokaże się w borach  
 Przez mgłę gałązek – w stróża anioła kolorach,  
 Nad zwierciadłem przełomki, piękny i błyszczący  
 Jak anioł, w równi złote skrzydła trzymający –  
 Nawet ów ptak pięknoscią zaklęty i dziki  
 Zbłąkał się i nad domu zleciał gołębniki

podkr. – M.P.

Wśród wielogatunkowości litewskiego ornitologicznego ekosystemu Słowacki szczególną uwagę poświęcił najmniejszemu z ptasich

przedstawicieli – Halcyjonowi, zwanemu na Litwie zimorodkiem. W iście swoim stylu skreślił mistyczny poeta anielskie zstąpienie „(zbląkanie) owego dziwu lasów” pomiędzy udomowione ptasie społeczeństwo – pośród „domu gołębniki”. Ów ptak „pięknością zakłęty i dziki” z pewnością nieprzypadkowo zbłąkał się w strofy Słowackiego. O jego wyjątkowości rozprawiali już starożytni mężowie:

CHAJREFONT: To jest ten zimorodek, o którym mówisz. Nigdy przedtem nie słyszałem jego głosu, ale dla mnie brzmi naprawdę jakoś niezwykle. W każdym razie stworzenie to wydaje w istocie krzyk żałosny. A jak duże jest ono, Sokratesie?

SOKRATES: Nieduże. Ogromną natomiast łaskę znalazło u bogów za miłość do małżonka. Bo to ze względu na ich pisklęta i ze względu na czas wyznaczony dla zimorodków świat otrzymuje w środku zimy piękną pogodę, taką jaką mamy zwłaszcza w dniu dzisiejszym. Czy widzisz jakie w górze niebo przejrzyste, a jakie wygładzone i całe zasłuchane w ciszę morza, podobne, jak powiadają, do zwierciadła?

CHAJREFONT: Masz słusność. Bo rzeczywiście dzisiaj skrzy się pogodą zimorodkową, a wczoraj było podobne. Lecz, na bogów Sokratesie, jak można wierzyć tym dawnym podaniom, że z ptaków powstały niegdyś kobiety, czy z kobiet ptaki? Bo tego rodzaju rzecz widzi mi się czymś wręcz niewiarygodnym<sup>23</sup>.

Soplicowo Słowackiego, opuszczone przez mężczyzn wypełniających swe powinności wobec ojczyzny, stanowi dwór kobiet – zwykle „siedzących przy robótce (niby litewskie Penelopy) w zaniedbanym stroju”. Dlatego zawarte w dialogu Pseudo-Platona „dawne podanie” o kobieco-ptasich przemianach zyskuje u Słowackiego swą liryczną ekwiwalentyzację. Podkreślony przez poetę gatunek – „Halcyjon – [...] zimorodkiem zwany” symbolizuje małżeńską miłość i przywiązanie. W hipoteckim Słowackiego pani Tadeuszowa, spędzająca zimowe godziny na odmawianiu koronek – „otrzymuje w środku zimy piękną pogodę”. W noc wietrzną i śnieżną u wrót

<sup>23</sup> Pseudo-Platon: *Zimorodek i inne dialogi*. Tłum. L. Regner. Warszawa 1985, s. 4, 5.

dworu zatrzymują się sanie. Stęskniona i osamotniona spodziewa się ujrzeć ukochanego męża, lecz oto u wrót pojawia się niespodziewany gość:

Ona się złąkla – oczy spuszcza – nie podnosi,  
Nie śmie... stoi jak posąg – a w sobie rozważa,  
Czy ma uciec, czy zostać – poznała Cesarza  
Napoleona...

Zdziwienie i rozczarowanie Zosi (a właściwie Zofii) równać się może jedynie z goryczą i zawodem Urszulki Kochanowskiej z wiersza Bolesława Leśmiana (Napoleon i Bóg w wieku XIX w jednym stali rzędzie – Bóg wojny i Bóg Ojciec). W miejscu niecodziennego spotkania *Pani Tadeuszowej* z Napoleonem urywa się „zimowy” tekst Słowackiego. Lecz czy wraz z „drugim przyjściem” wybawiciela nastanie kolejna wiosna w borealnym kraju poetyckiego marzenia? Jednak wciąż nie mamy odpowiedzi na pytanie o przesłanki poetyckiej reinterpretacji Mickiewiczowskiego fantazmatu w tekście Słowackiego. Czy to tylko pastisz – gra kliszami, ćwiczenie cudzego stylu, przekorne przedrzeźniactwo, czy też smutne dopowiedzenie, pesymistyczne *postscriptum* po jakże euforycznej ostatniej księdze *Kochajmy się*. W środku trzeciego fragmentu „dopisanego” *Pana Tadeusza* odnajdujemy jakże znajomą inwokację:

O zimo! Twoją piękność smętną – uciszenie  
Lasów – rzadkie słońca złotego promienie  
Czuję dziś... na kształt czaru i na kształt uroku,  
Bom w życiu przyszedł w tę smętną porę roku,  
Która wszystko ucisz... i pod śniegiem chłonie;  
Z miłością bym więc ciche zamieszkał ustronie,  
W okrag którego puszcza czerni się bezbrzeżna,  
Nad którem czuwa Święta Matka Boska Śnieżna.

W sposobie „przepisania” *Inwokacji* jasnym się staje przesłanie Słowackiego – to nawiązanie ma być zaprzeczeniem. Persyflażowa stylizacja poważnego i intymnego wyznania Mickiewicza, w tekście poety-konkurenta zmienia „pejzaż wewnętrzny” w jego gładką

imitację – pejzaż zimowy. Misterna próba wyszukania odpowiedników (inwokatywna zima zamiast Litwy, Święta Matka Boska Śnieżna zamiast Matki Boskiej Ostrobramskiej) potęguje wrażenie tendencyjnej translacji cudzej świętości we własną zabawkę. Bo wiem sam poetycki zamiar Słowackiego, by dopisać dalsze dzieje *Pana Tadeusza*, był pomysłem „niemożliwym”, sprzecznym z intencjami pierwowzoru. Po pierwsze, w tekście wyraźnie podkreślona została (wielorako odmienianym słowem „ostatni”) ostateczność rozstrzygnięć. A aksjomat logiczny tłumaczy nam, że po ostatnim nie może pojawić się następny. Po drugie, Mickiewicz, umieszczając po księdze XII arcypoematu koniec właściwy – *Epilog*, niby hipnotyzer wybudził nas z poetyckiego marzenia. Jednak Słowacki świadomie zamieszkał w cudzej fantasmagorii. I co mu się chwali – drwiąc z Mickiewicza niczego w swym suplementarnym tekście „nie popsuł” – nie naruszył *decorum* arcydzielanego poematu. A wręcz, mówiąc o zimie, wydaje się, że wykorzystał on Mickiewiczowski concept. Jak już wiemy, Wojski u Mickiewicza prezentuje gościom porcelanowy arcyserwis, na którym pojawiają się zimowe metamorfozy. U Słowackiego gospodarzem zimowego dworu pozostał ten sam Wojski – jedyny mężczyzna „niezdolny do rycerskich czynów / dogląda w domu kobiet i kominów”. Natomiast postaci kobiece zarysował poeta zastygłe w jednej figuralnej pozycji – na wzór zdobień arcyserwisu – „Pani Tadeuszowa odmawia koronki / nowenny”, zaś Telimena „patrzy w okna – wzdycha – listy pisze”. Dodatkowo na tekstową scenę wprowadził Słowacki dodatkową figurkę, a właściwie wielką figurę – cesarza Napoleona. Jednak w „drugim” *Panu Tadeuszu* brak jakichkolwiek dramatycznych węzłów, gradacji akcji i retardacyjnych wtretów. Wszystko tu jest statyczne, postaci raz odrysowane umieszczone zostały niby w zimowym, rodzajowym obrazku lub co najwyżej (by pozostać przy porcelanowej metaforze) jako figurki obracające się na pudełku pozytywki. Zima Słowackiego, pomimo swej sztuczności, stypizowanych bohaterów, bardzo bliska jest walorom, jakie przydaje temu sezonowi w swej poezji Jerzy Kamil Weintraub. Posagowość postaci w tekście Słowackiego nie jest próbą przedstawienia ich manierycznych zachowań, wzniosłych póz, lecz poetyckim rysunkiem paraliżu, osłupienia,



katalepsji uwikłanych w zimowe trwanie postaci. Weintraub i Słowacki podobnie odczuwają i przedstawiają ten „smutek życia”, który w filozofii eudajmonistycznej zwie się „nieszczęściem”. Monologista korpusu tekstów zimowych, jak i bohaterowie zimowego Soplicowa (kobiety i Wojski) nie biorą czynnego udziału w działaniach wojennych. Dla nich czas wojenny nie stanowi krwawego widowiska śmierci. Nie uczestniczą oni ani w bojach, ani w konspiracji z powodu wykluczenia bądź to społecznego (kobiety i starcy), bądź rasowego (żydowskie pochodzenie Weintrauba). Lecz „bezczyne” przyglądanie się z oddalenia okrucieństwom okupacyjnym powoduje odruchy autodestrukcyjne, „wsobny” rezonans zła świata i sekundarnie własnej winy zaniechania. Statystyki wojenne skrupulatnie i bezlitośnie odnotowują poniesione straty – ludzkie i terytorialne. Zaś poczucie „straty” zamartwiających się, tęskniących, wyrzucających sobie bezczynność jest niewymierne. A pora zimowa adekwatnie przenosi stany egzystencjalne w zimowe ich obrazy – bezbrzeżność smutku, bezbarwność i nieprzyjazność świata, samotność w wielkich przestrzeniach. Dlatego warto dostrzec w tej wizji Słowackiego coś więcej niż tylko drwiący, polemiczny antywalor poetycki pisany przeciwko Mickiewiczowi.

Dodatkowo w *Epilogu*, tym razem Weintrauba, natrafiamy na jednoznaczłą deklarację poety:

Nie wrócę w tamtą wiosnę, kiedy w zachwyceniu  
 minąłem własne szczęście, zaledwie rozkwitłe.  
 Ześlizgnęło się lotne, jak cień po kamieniu,  
 poprzedzając wesołych obłoków gonitwę.  
 [.....]  
 nie wrócę w tamtą wiosnę.

Powróć do siebie

I zstąpię w ciemną pamięć jak w dom opuszczony.

JKW, *Epilog*, s. 216

Trudno orzec, czy te dwa *Epilogi* to zbieg tekstowych okoliczności, czy też *Epilog* Weintrauba stanowi głos sprzeciwu wobec Mickiewiczowskiej „tamtej wiosny” zapowiadanej w romantycznym *Epilogu*. Jednak piętnaście dni po napisaniu *Epilogu* (5 maja 1942



roku) powstaje *Domek błękitnej Maryny* (20 maja 1942 roku) – tekst o wyraźnie mickiewiczowskiej proveniencji, idący tropem biografii romantycznego poety, w którym paradygmat wiosny jako fantazmatycznej opowieści, zmienia wojenny poeta na paradygmat zimy – realnej, dojmującej egzystencji:

Słonecznym szlakiem śródobłoczna podróż.  
Czerwone domki z mokrych traw wyrosłe.  
A ty – z młodziutkich listków sobie powróż,  
drobnym uśmiechem wyprzedzając wiosnę.  
[.....]  
Ty witasz wiosnę i obłok majowy,  
co białym runem w twym ogródku spowił  
drzewa. **A dla mnie na wiosnę za wcześnie.**  
**Popatrz: to śniegiem zakwitły czereśnie.**

JKW, *Domek błękitnej Maryny*, s. 219; podkr. – M.P.

\* \* \*

Pora zimowa to czas introspekcji, wzmożonej autoanalizy, samotnej podróży w głąb siebie. Spiętrzenie czynników „wsobnych” powoduje wycofanie, zastój, zamilknięcie. Jednak nim skupimy uwagę na korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba, prześledźmy sezony zimowe utrwalone w obrazach literatury wojny i okupacji, ten śnieg stygnący na popieliskach poezji, krytyki, pamiętnikarstwa:

Ze szczeliny porannych mgieł, jakby przebitych rozpaczą ludzką, wydostał się promień słońca i padł na kondukt. Cień błękitny rysuje na śniegu odbicia trumien i ludzi szkieletów<sup>24</sup>.

Duży niezgrabny chłopak ogląda zdjęcia gór ośnieżonych i ostrych oprawne w ramki jego kwadratowych paznokci.

[...] Szkoda, że ten śliczny obrazek odkleił się jednym rogiem i ukazuje to, co jest poza nim<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> J. Szczawiej: *Ciosy. Z lat walki 1939–1945*. T. 1. Warszawa 1975, s. 74.

<sup>25</sup> Z. Stroiński: *Obrazek*. W: Idem: *Ród Anhellich*. Wstęp i nota edytorska L.M. Bartelski. Warszawa 1982, s. 59.

Zbliżała się zima. Krótkie dni i długie noce wlokły się nie-  
możliwie, przynosząc dotkliwy chłód, niedolę i rozpacz<sup>26</sup>.

Poetyka zimy jest z gruntu negatywna. Podobnie pojęcie zimy sprzęga kilka kategorii: wzrokowych, słuchowych, przestrzennych – **ciszę, pustkę, noc**. Na tę naturalistyczną dotychczas platformę wprowadzić należy stany egzystencjalne pory zimowej. Jako miejsce osobne, zanurzone w „zamarłym czasie”, staje się ona krajiną **samotności i śmierci**. W wymiarze pór ludzkiego życia winna się zatem kojarzyć ze starością, z głową zaproszoną siwym włosiem. Taką modelową paralelę pór roku i życia kreśli osiemnastowieczny poeta:

Ale na ciebie nędzny człowiecze  
Gdy się starości zima przywlecze,  
Zetnie krew w żyłach, nabawi szronu,  
Nie spędzisz śniegu z włosów do zgonu<sup>27</sup>.

Lecz już w epoce następnej – romantyzmie – obrazy periodów życia i sezonów natury zostaną przez poetów zrewaloryzowane. Zima w *Godzinie myśli* Juliusza Słowackiego – dziecięce beztrockie bieganie „na błoniach białym pogrzebanym śniegiem” oznacza iluminację „snu życia” potwierdzonego przez naturę<sup>28</sup>. Na białych błoniach pogrzebanych śniegiem romantyczni rewelatorzy nie zadają „pytań ostatecznych”, lecz „pytania otwierające”, dziecięce. Zatem zimowe metafory w romantycznych tekstach znaczą cały ludzki bios – od bieli pieleszy po biel całunu. Dlatego zima, przez swą niezapisaną kartę, może stanowić ilustrację przeciwnych walorów, niby biegun północny i południowy, wykładnię wręcz opozycyjnych interpretacji. Taki kompas, wskazujący antytetyczne kierunki, wpi-

<sup>26</sup> J. Bauman: *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*. Poznań 1999, s. 104.

<sup>27</sup> A. Naruszewicz: *Zima*. W: *Idem: Wiersze różne*. T. 1. Warszawa 1804, s. 395.

<sup>28</sup> Zob. L. Libera: *O dziecięcym filozofie Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980, T. 14–15, s. 114.

sany został przez Jerzego Kamila Weintrauba w poetycki świat *Tropów zimowych*:

aż kiedyś **północny biegun**  
swą igłę wrazi nam w wzrok.

A może w inne krainy  
Do **południowych mórz**?

Odchodzą ślady na **zachód**.  
Odchodzą ślady na **wschód**.

podkr. – M.P.

Ciekawą, genetyczną wskazówką Weintraubowego zainteresowania zimną krainą może być jego miejsce urodzenia i późniejszego dorastania (Rosja i Dania). Czyżby „dziecię północy” już w powiciu zahartowane i zaadoptowane do niższych temperatur w iście Mickiewiczowskim stylu tęskniło za zimową ojczyzną jako „krajem lat dziecinnych”? W tekstach Weintrauba często spotkamy zapatrzenie w dziecięcą przeszłość, ale zimowy fantazmat tylko częściowo wypełnia chęć powrotu w beztrioskie lata. Na pewno „północne wychowanie” zaważyło na poetyckim kształcie zimowych przestrzeni. Zatem polarna kraina nie będzie oznaczać już tylko stanów znużenia, skostnienia, Mickiewiczowskiej nostalgii, lecz również hart ducha i ciała „człowieka północy” – Hiperborejczyka, którego naturalne zdolności aklimatyzacyjne pozwalają mu przetrwać srogie sezony, niesprzyjające pogodowe periody. Zapatrzony w północnych braci poeta zdoła ocalić, „zahibernować” narażoną na zniszczenie swą poetycką i emocjonalną wrażliwość.

W przygotowanym przez Ryszarda Matuszewskiego i Anielę Piornową zbiorze wierszy Weintrauba natrafimy na pewien zimowy trop. W ostatniej części *Utworów wybranych* redaktorzy umieścili bowiem twórczość przekładową poety, w której znajdziemy – wydaje się – znaczące dla naszego tematu, utwory Rainera Marii Rilkego. Oto interesujący nas poetycki fragment:

Uspokój się: powłoki mroźne ścięcie  
przygotowuje przyszłych chwil napięcie.

Rozważ, czyś dobrze wyczuł głębię róży  
 lata, co przeszło? Czystość godzin rannych,  
 co wypoczęte budzą się wśród wzgórz,  
 kroki po ścieżkach pajęczyną tkanych?  
 Ruń w siebie, w głębię snów niedokonanych,  
 zbudź słodki zamysł: niechaj się wynurzy.  
 Gdy to, coś sprawił, minie niewidocznie,  
 bądź rad, albowiem odnowa się pocznie.

JKW (RMR), *Stance zimowe*, s. 364–365

Zima to okres „wzmózonego wysiłku”, korzystania ze wcześniej zgromadzonych zapasów. Wydaje się, że *Stance zimowe* Rainera Marii Rilkego stały się dla Jerzego Kamila Weintrauba takim zimowym, lirycznym „pokarmem” wyobraźni, zapasem na srogie czasy. *Stance zimowe* opatrzone zostały przez poetę-translatora dokładną datą – „tłum. 6–7 lutego 1942 r.” Dla nas ta okoliczność prekludza ma charakter ważnej poszlaki. Skrupulatność Weintrauba w oznaczaniu swoich tekstów datami dziennymi (*Tropy zimowe* – 3–6 stycznia 1942 r., „Noc styczniowa – 22 stycznia 1942 r.” *Tryptyk zimowy* – 2–4 lutego 1942) pozwala nam odnaleźć ukryte związki między *Stancami zimowymi* Rilkego a grupą tekstów pisanych przez Weintrauba między 3 I a 4 II 1942 roku, a więc na dwa dni przed dokonaniem przekładu wierszy Rilkego. Pomimo translacji *ex post* wydaje się to zasadne z uwagi na specyfikę pracy tłumacza, nie zabierającego się do pracy *ad hoc*, lecz terminującego jakby w cudzej wyobraźni. Opatrzenie zaś tłumaczenia późniejszą od *Tropów zimowych* datą, bynajmniej nie przekreśla powinowactw i lustrzanych odbić tych dwóch tekstów. Wartość „wpływowologiczna” fraz Rilkego sprawia, iż śmiem zaryzykować stwierdzenie, że *Stance zimowe* stanowią *credo* Weintraubowej ucieczki w poetycką zimę<sup>29</sup>. Dyrektywy wpisane w tekst niemieckiego poety – „uspokój się, rozważ, ruń w siebie, zbudź słodki zamysł, bądź rad”, uzysku-

<sup>29</sup> Jerzy Święch przypisywał Jerzemu Kamilowi Weintraubowi „wrażliwość na pokusy uprawiania poezji metafizycznej, w czym widać wpływy Rilkego”. J. Święch: *Literatura polska w latach drugiej wojny światowej*. Warszawa 1997, s. 136.

ją liryczny rezonans w „udzielnym świecie” wierszy zimowych wojennego twórcy. Coś, co u Rilkego było postulatem, projektem „z nieba i z mgły”<sup>30</sup>, stało się u Weintrauba poetycką rzeczywistością „z ziemi i z krwi”<sup>31</sup>. Obu łączy rodzaj romantycznej rezygnacji, samotnictwo „zim wieczystych”<sup>32</sup>. A paraleli wspólnego losu poetów, wrzuconych w czasy wojennych zawieruch, dopełnia przypadkowe – wręcz nierzeczywiste, spotkanie śmierci – ukłucie róży i zacięcie fryzjerską brzytwą.

Spróbujmy zatem odnaleźć w korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba człowieka piszącego, egzystencję pełną smutku i rozgoryczenia. W niedawno opublikowanym felietonie Czesław Miłosz dokonuje, przydatnej dla nas, klasyfikacji pór ubogich i pogodnych, z egzemplarycznym wpisaniem w tak oznaczone sezony odpowiadających im ludzkich zachowań:

W sezonach ubogich linia się wykrzywia, kolor blednie, pióro łączy wyrazy niezdarnie. W sezonach pogodnych czuje się oddech zdrowego i radosnego człowieka, w sezonach melancholijnych odzywa się człowiek zraniony i rozczarowany, nie wiadomo przy tym, od czego ta jakość sezonów zależy, a nawet można przypuścić, że warunki zewnętrzne wywierają tutaj nikły tylko wpływ<sup>33</sup>.

Typologie Miłosza dotyczą poezji międzywojnia, dlatego wykluczył on możliwość wpływu na postawę człowieka „warunków zewnętrznych”. Lecz – o dziwo – w kilku tekstach zimowych Weintrauba, pomimo że były pisane w oku wojennego cyklonu, nie ma śladu śmiercionośnych realiów. Przykładowo w *Tropach zimowych*

<sup>30</sup> J.K. Weintraub: *Tropy zimowe*. W: Idem: *Utwory wybrane*. Teksty z rękopisów oprac. A. Kmita-Piorunowa, wybór, układ i wstęp R. Matuszewski. Warszawa 1986, s. 184.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> A. Pleśniewicz: *Rainer Maria Rilke*. W: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Wybór i oprac. M. Zybura. Wrocław 1995, s. 85.

<sup>33</sup> C. Miłosz: *Sezony*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 3, s. 13.

poszukiwany „człowiek” stanowi fenomen ludzkiej reprezentacji, Adamowego rodu:

Szukamy ciebie, człowieku,  
o tobie, człowieku, nasz śpiew  
[.....]

Jesteśmy, człowieku, w tobie,  
lecz ty – czy jesteś w nas,  
gdy przez zimowe pustkowia  
wiedzie nas wiatr, spala czas?

JKW, (*I. Poszukiwacze*), *Tropy zimowe*, s. 179–180

Oto stajemy „literą w twarz” z pytaniem o wymiar ludzkiego bytu. Weintraub spreparował epistemologicznie „sterylne” warunki do obserwacji bytu jako takiego, przez co zainicjowana przez poetę zimowa ekskursja przypomina peregrynację do źródeł obecności, argonautyczną wyprawę po koronę stworzenia – człowieka. Wędrując za poetą, śledzimy przeistaczanie chwili w wieczność, historii w kosmologię, i empirii w transcendencję. A wszystko zamknięte jakby w zimowym czasie profecji – nieomal mistycznej nocy. To wielka kwantyfikacja bycia, bo wychodząca poza doraźne kontury okupacyjnej egzystencji, w stronę życia jako takiego – kluczącego między niechybnością narodzin a nieuchronnością śmierci, między refleksem zaistnienia a zwiastunem zniknięcia.

Powróćmy tam, gdzie się począł  
rodzimy strumień wśród wzgórz,  
co rzekom rozplata warkocze,  
by znów je złączyć wśród mórz.

JKW, (*I. Poszukiwacze*), *Tropy zimowe*, s. 180

Krajobraz zimowy przez swą porażającą pustkę wyzwala aureę wielkiego uogólnienia, oglądu jako takiego. Rzeczy, pojęcia, wartości, rzucone na plan wszechobecnej bieli, jawią się w swej, nieskażonej relatywizmem, prawdzie. Nazwy odarte są w zimowych okolicznościach z dookreśleń, z imion i nazw. Stają się „zawieją imion i mgłą utożsamień”.



W poszukiwaniu stanów egzystencjalnych w korpusie tekstów zimowych musimy spojrzeć za kulisy poetyckiego montażu. Zima to rusztowanie imaginacji, z której dopiero wysnuje się opowieść. To również nietrwałe, skrywające świat podłoże, na którym dopiero zaistnieją znaki. Weintraub wykorzystał określenia czasoprzestrzenne charakterystyczne dla subpolarnych krain. Kraina wiecznego śniegu rządzi się bowiem swoistą – antypodycznie rozlokowaną – sekwencyjnością czasu: dzień polarny lub noc polarna. Podobnie działają techniki spacjalne, wykreślające wektory lirycznej przestrzeni – horyzontalnej („Odchodzą ślady na zachód. / Odchodzą ślady na wschód.”) i wertykalnej („W niebo drapieźnym bić ptakiem? / W ziemię strumieniem się wpleść?”). Tak „pokrzyżowany” plan lirycznej akcji wystawia na czytelniczy widok poematowe prace montażowe, plan zimowego studia:

Cisza. Do okien wiatr kwiatami przymarzł.  
Za szybą księżyc zwisa soplem lodu.  
Jakże daleko za oknami zima  
i jakże blisko dzieciństwo i młodość!

JKW, *Zimowe macierzyństwo*, s. 167

Śnieg – jest zimy bezbrzeżnym milczeniem,  
wiatr – wiecznością, która śmierć uśmierca.

Płyną pieśni jak łamacze lodu.  
Ciagną marsze w wielkość, która błyszczy.  
A im dłużej – krzepnie mroźna młodość.  
A im dalej – ślad na śniegu czystszy.

JKW, *(III. O wielkości i wyczekiwaniu)*, *Tropy zimowe*, s. 183

I tylko giętkie kaliny,  
na których białe kwiecie śnieżnym pisklęciem się lęgnie,  
tabuny topól, co pędzą w oślepiający widnokrąg,  
łagodzą ból i przywodzą obrazy z innej krainy,  
JKW, *Opis wiosny widzianej z okna mego pokoju w dniu 29 maja*, s. 220

W ostatnim cytacie zimowe atrybuty wystąpiły w tekście zatytułowanym *Opis wiosny widzianej...*, co bynajmniej nie jest poetycką niekonsekwencją. Często w innych niż zimowe, z tytułarnie zazna-

czoną odmienną porą roku<sup>34</sup>, utworach Weintrauba odnajdziemy tropy zimowe. Zima w utworach Weintrauba jest porą szczególną – nie sezonową, lecz całoroczną. Dlatego tak często dostrzegalny u poety zimowy paradygmat stanowi poetycką dominantę całej jego wojennej twórczości, wyznacza **wyobraźniowy genotyp**.

Zarysowane przestrzenie zimowego studia jawią się nam jako opuszczone terytoria, areale niezamieszkałe, jako „kraina pusta, wielka i otwarta”. Gdzie zatem ukrywa się uciekinier z realnego świata? Z jakich powodów przybliżający nam tę odległą, nieprzyjazną krainę monologista sprowadzony został do niewidzialnej postaci – Głosu? Padają pytania tak jak padają płatki śniegu. I być może nasze interpelacje, dociekające miejsca pobytu lirycznej osoby, są złym tropem, zgubionym śladem, który może wywieść w pole. Lecz czasem trzeba się zgubić, by odnaleźć właściwe miejsce. Nierzadko właśnie manowce, pole – zimowe, puste terytorium, od którego podejmowaliśmy trop i na które na powrót trafiliśmy, stanowi zamysł Weintrauba. Zamysł, by tropy egzystencjalne wiodły alegorycznym szlakiem, by z pozoru kraina pusta pełna była ukrytych wskazówek, mylących znaków i czasem właściwych drogowskazów do ukrytej, za pejzażową alegorią, poetyckiej postaci. Tak rozłożone proporcje między zimą i egzystencją – kiedy zimowa kraina zasłania swego prawodawcę – wiele dzieli od akcentów rozłożonych w arcypoemacie, kiedy widzialny staje się poeta w *Epilogu* i *Inwokacji*, a pora zimowa pozostaje w tekstowych suplementach i interpretacyjnych domysłach.

W Weintraubowych zimowych opowieściach działają dwie antynomiczne siły, które dopełniają się i znoszą. Personifikując te wewnętrzne tekstowe moce i nadając im alegoryczne wyobrażenia, możemy mówić o zimie jako Ocaleniu i Samotności<sup>35</sup>. Często w miejsce

<sup>34</sup> Por. m.in. z *Pożegnanie rzeki*, *Widzenie przedpotopowe* (tekst napisany wspólnie z K.K. Baczyńskim), *Róże jesienne*, *Śmierć dziecka*, *Pomnik*, *List do przyjaciół*, *Opis wiosny widzianej z okna mego pokoju w dniu 29 maja*, *Śpiew w ślepym zaułku*.

<sup>35</sup> Podobnie – antytetycznie waloryzuje zimowe wyglądy Mickiewicz. Tak ujmuje to Wojciech Owczarski: „Lód, śnieg, wielkie białe polacie są więc u Mickiewicza najczęściej elementem groźnym i niepożądanym (choć w *Dziadach*



idyllicznych „ogrodów” zimy pojawiają się „ogrody koncentracyjne”. Zimowa kraina, z jednej strony, będzie azylem udręczonej egzystencji, matrycą obrazowości, a z drugiej – trucizną fantazmatów, przekleństwem bezbrzeżności, dramatem niewyraźności. Spójrzmy, jak przestrzenna figuracja zimy zestrojona bywa z odległych, raz śnieżnobiałych, raz czarnoziemnych walorów, jak na zimowej scenie raz pojawia się Ocalenie, a innym razem – Samotność:

<i>in plus</i>	<i>in minus</i>
Znam zimy białe jak obłok	ręce moje bezlitosna zima/ zakuwa w ciężki lód
Bohaterstwa zimowy płomień	zimowy wiatr wieje od okien
Spójrz poeto – za oknami cicha zima	w oknie szklistą grozą/ rośnie noc styczniowa

Przywołane cytacje są wyborem z korpusu tekstów zimowych, zawierają fragmenty wierszy powstałych w różnym czasie. Ale przyjrzyjmy się *Dwóm strumieniom* powstałym zimą 1941 roku, kiedy rozpoczęła się zimowa opowieść:

Oczy przysypane śniegiem. Zachwył  
skostniałą gałęzią się pręży.  
Tak powiewa żaglem żalu księżyc  
nad tekturową osłoną snów martwych.

---

funkcjonują także jako, nieskuteczny zresztą, balsam mający chłodzić żar serca). Dlatego obrazy ustępujących śniegów nabierają szczególnego znaczenia. Wyobraźnia Mickiewicza stale domaga się jakby tonizowania bieli, likwidacji związanego z nią niebezpieczeństwa.” W. Owczarski: *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*. Gdańsk 2002, s. 110. O semantycznej polaryzacji koloru białego pisze także Marta Piwińska: „Biel – blada, śnieżna, łabędzia, bladawa – mieni się wielu odcieniami. Występuje najczęściej ze wszystkich barw i prawie zawsze jest niesamowita. [...] Białość jest kusząca i niebezpieczna”. M. Piwińska: *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów” Mickiewicza*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak i M. Gumkowski. Warszawa 1996, s. 358.

Tak się świat w dwie strony rozwidła,  
jak dwie drogi nosące pod sobą  
żal przestrzeni w zachwyty obłok.

Tak się rodzą dwa strumienie zastygłe.

JKW, *Dwa strumienie*, s. 136

Czyżby Weintraub jeszcze przed wyprawą w zimową krainę sporządził jej mapę i wytyczył na niej dwie drogi i dwie strony? Poetyckie plany doskonale pasują do powołanych przez nas alegorycznych figuracji. Jesteśmy u źródeł dwóch „zastygłych strumieni” – ekwiwalentów dwóch zimowych obszarów: Ocalenia – „zachwyty obłok” i Samotności – „żału przestrzeni”. Poeta pisał zimową Odyseję według wcześniej nakreślonego paradygmatu, zimowego „manifestu”, w którym egzystencja mogła być wyrażona dwojako – jako zima złowieszcza lub idylliczna.

Antynomiczna sugestywność zimowych wyglądów w poezji Weintrauba wynika z konstytutywnej cechy alegorii, którą Gayatri Spivak określa jako „podstawową tendencję do posługiwania się przedstawieniami obrazowymi”<sup>36</sup>. Poza takim rozumieniem alegoryczności, jako książkowych ilustracji, które są ważnym elementem spajającym słowa z konkretnym ich obrazem, lecz bez których można się obejść, istotniejszym wydaje się rozumienie alegorii jako ochronnej pieczęci, „sezamu” – jawnego i wyrazistego, którego wnętrze jest dla nas jeszcze niedostępne. Tak dzieje się w tekstowych przestrzeniach wojennego poety. Mówiąc, że wiersze Weintrauba są ilustrowane alegoriami, nie wyczerpujemy zimowych znaczeń. Rację ma włoski badacz, kiedy powiada, że „alegoria nie jest bezpośrednim sposobem wypowiedzi duchowej, lecz rodzajem pisma czy kryptografii”<sup>37</sup>. Skoro alegoria nie jest mówieniem wprost, lecz zatrzymuje się i składa wiele swych sensów na poziomie własnego nośnika – Litery, dlaczego zatem „użyta” została przez Weintrauba jako wehikuł stanów egzystencjalnych wielka przenośnia Życia? Pamiętamy prze-

<sup>36</sup> G. Spivak: *Alegoria i dzieje poezji*. Tłum. M. Damińska-Joczowa a. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 192.

<sup>37</sup> B. Croce: *Poezja*. Bari 1946, za: J.L. Borges: *Wykład*. „Teksty” 1976, nr 2, s. 180.

cież, jak autor *Pana Tadeusza*, wykluczając zimowy sezon poza obręb arcypoeMATU, wskazał na niekomplementarność Litery i Życia. Dlaczego zatem w poezji Weintrauba *sensus literalis* – to co dosłowne, zapisane i widome stało się wykładnią *sensus spiritalis* – tego, co przeżyte, odczute, niewidoczne? Jak znaleźć właściwy kod, by sezam alegorii otworzył przed nami ukryte podwoje?

Zimową krainę spowija alegoryczność, podobna romantycznym przedstawieniom egzystencji. Lecz koncept Weintrauba zmienia przykładowo akwaticzną motywikę samotnej łodzi na środku morskich przestrzeni na scenerię zaśnieżonego ustronia, krainy na rubieżach wyobraźni, poetyckiego *no man's land*. Kładzie tym samym większy nacisk nie na wyodrębniony, nadrzędny punkt (łódź), lecz na scenografię nieprzyjaznego świata, dokonując translacji stanów egzystencjalnych na pejzaż zimowego obrazka. Tym sposobem powstaje dyskurs tropologiczny, w którym jednak nie obraz, wyrisowany ekwiwalent myśli będzie w naszym kręgu zainteresowań, lecz słowo, wyrażony odpowiednik światoodczucia, egzystencji.

Jak napomina uczony, „symbolizm, to sposób myślenia, alegoria zaś to sposób wypowiedzi”<sup>38</sup>. Jak każda wypowiedź tak i alegoria (co jest komunalem) musi mieć początek, musi zostać kiedyś rozpoczęta. U Weintrauba zimowa opowieść zaczyna się dość zaskakującym pytaniem:

Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrul?

JKW, *Do Maksyma Tanka*<sup>39</sup>, s. 134

<sup>38</sup> C.S. Lewis: *Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. London 1953, s. 48. J. Woźniakowski: *O symbolu i alegorii*. W: *Ikonologia romantyczna*. Red. M. Poprzeczka. Warszawa 1977, s. 39.

<sup>39</sup> Dokładny tytuł utworu brzmi *Do Maksyma Tanka albo list zimowy o białoruskiej jesieni*. Tekst ten jest zwiastunem pory zimowej w twórczości Weintrauba. Prócz tej przełomowości i subpolarnej graniczności na uwagę zasługuje, pomieszczona w tekście, a znana nam z arcypoeMATU „bydlęca” metafora:

Tam rozmyślając nad ziemią i nad sobą,  
Senne krowy przeżuwają liryczne źdźbła.

Oto kolejne miejsce wspólne arcypoeMATU i „listu zimowego” tym razem w poetyckich obrazach agronomii, kiedy wspomnienia pseudonimowane są bądź jako „pokarm zimowy”, bądź jako „liryczne źdźbła”.

Tak postawione pytanie, z racji polisemicznych znaczeń słowa „niewydarzona”, można rozumieć co najmniej dwójako. I tak, „zima niewydarzona” oznacza mizerność i nieudaną próbę krajobrazu – obraz cząstkowy, nie dość dobrze wykonany, by w pełni przekonać do siebie oglądającego. Lecz warsztatowa wątroś, brak imitatorskich talentów co najwyżej stanowi wykroczenie poza własne kompetencje lub nadużycie cudzej przychylności, nie jest jednak przestępstwem – a taki trop został w tym tekście podjęty – „Kto... zatrul?” Inne rozumienie wyrażenia polisemicznego – „niewydarzona” łagodzi ton poetyckich oskarżeń. Wszak niewydarzona to ta, która jeszcze się nie wydarzyła, która stanowi projekt, odległy miraż, a jeszcze nie zostawia śladu w widomych słowach i obrazach. Zestawiając „niewydarzoność” z czynnością „zatruwania”, wydaje się, że poeta miał na uwadze, z jednej strony, przeczuwaną częstotliwość występowania zimowych pejzaży, a z drugiej – doniosłość i wielkość tej wyrażeniowej matrycy, która zatruwając wyobraźnię ciągle, wręcz obsesyjnie daje do myślenia. Wiadomo powszechnie, jak dojmujące, zatruwające Życie mogą być niezrealizowane projekty, jeszcze nieprzelane na papier poetyckie plany, jak przyjemność pisania podszyta jest toksycznym mocowaniem ze słowem i z samym sobą. Jednak trucizna, odpowiednio dawkowana, przyczynia się do miarowej rekonwalescencji, a czasem całkowitego wyleczenia. By odnieść się do tej obiegowej prawdy, przenieśmy się na drugi kraniec zimowej alegorii, zajrzyjmy do wierszy ostatnich. Oto jeden z najbardziej przejmujących i doskonałych tekstów Jerzego Kamila Weintrauba, wiersz przedostatni, datowany na 10 VIII 1943 roku (czyli miesiąc przed tragiczną śmiercią – 10 IX 1943 roku):

Z obrazów, co mijają, pozostanie tylko  
ten jeden, obrócony w literę zamilkłą.

Usidlany spojrzeniem, przygwożdżony piórem,  
będzie jeno rozwianych obłoków konturem.

Lecz nurtu, co się łączył z moją krwią podziemnie,  
już nie będzie w mych słowach i nie będzie we mnie.

Gdy umknie mi, uchodząc w niewiadomą stronę,  
zostaną puste ślady, cieniem obwiedzione,

a nad nimi w zadumie bolesnej i ciężkiej  
oko, pióro i zegar – jak trzy znaki klęski.

JKW, *Klęska*, s. 267

Paralizujące poetę, ale i czytelnika, przecucie śmierci, już nie literackie, wystudiowane, lecz realnie zaistniałe, zamyka poezję i egzystencję Jerzego Kamila Weintrauba, pomimo deklarowanego niewyrazistego konturu „rozwianych obłoków”, ostro zarysowaną i w mocny sposób wyrażoną – alegorią klęski. Ułożony z pięciu dystychów tekst przypomina litograficzne alegorie Alberta Dürera – w centralnym miejscu znajduje się postać poety dzierżącego atrybuty twórcy, spoglądającego w pismo, a nad nim wyrysowane emblematy – trzy znaki klęski – oko, pióro i zegar. Tekst Weintrauba mógłby być kolejną odbitką z litograficznej matrycy Dürera. Jest czymś więcej niż poetyckim obrazem lub ekfrastycznym przedstawieniem.

Na nic się zdał platońsko-derridiański farmakon „usidlający spojrzeniem” i „przygważdżający piórem”. *Homo creator* umiera. I dopiero stojący na progu śmierci poeta ukazuje się nam w pełni swej postaci. Już nie mówi przez zimowe krajobrazy, które utraciły moc przenośni, czarowną siłę azylu i sprowadzone zostały do serii schematycznych rekwizytów – śladów, podziemi, cieni. W tym miejscu urywa się trop. Kończy się życie i kończy się poezja. Wydawałoby się jednak, że zostaje pismo – remedium podmiotowych braków, świadectwo przywracające obecność. Jednak Weintraub w tę ostatnią podróż zabiera stemple swojej obecności, zaciera ślady swej ziemskiej egzystencji, „ubywa” z tekstów – „ślady” zostają „puste”, „liter” „milkną”, „obłok” się „roziewa”, „strona” staje się „niewiadoma”. Zostaje nam tylko truchło, martwa Litera, z której wysączyła się Życiodajna, poetycka krew:

Lecz nurtu, co się łączył z moją krwią podziemnie,  
już nie będzie w mych słowach i nie będzie we mnie.

## Zima i poetyka

### Zimowy spacer

Martin Heidegger określał pejzaż jako nieoceniony dar życia i warsztat pracy myślącego człowieka<sup>40</sup>. Warto podjąć trop zaznaczony przez wielkiego filozofa. Krajobraz zimowy tylko z pozoru przytłacza jednolitością wielkiego, białego areału. I choć wydawać by się mogło, że zimowy pejzaż więcej zataja niż odsłania, to nie możemy go żadną miarą uznać za sezon mniej obfity w sensy i znaczenia przenośne. Zachodzące w zimie procesy meteorologiczne – śnieżycy i zbity, lodowa zmarzlina dobrze egzemplifikują koncepcje tekstologiczne. Przykładowo: Zygmunt Krasiński, rozprawiając o duchach języka poetyckiego, urealnia byty metatekstualne przez nadanie im kształtów rzeczywistych, m.in. zimowych zjawisk przyrodniczych. Mówienie analogiczne, tak popularne w romantycznych dyskursach, pozwala zobaczyć rewelacje mędrca w najbanalniejszej sytuacji, choćby na zimowym spacerze. Autor *Irydiona* tak przybliży słuchaczom zawiloci poetyckiego ducha:

[...] to co w pierwszym było jednością twardą, granitową, w siebie garnącą świat [...], tu stało się rozplynieniem, powrotem do szczy, do płynności światła, do gry tęcz, do fal muzyki<sup>41</sup>.

Te dwa stany skupienia – jedność twarda, granitowa i rozplynienie („płynność światła”) egzemplifikują, w tłumaczeniach Krasińskiego, dwie szkoły romantycznego pisarstwa – w kolejności Mickiewicza i Słowackiego. Przecistawiając te dwa poetyckie idiomy, Krasiński rozwija dalej fizykalną metaforę twórczości – „forma ra-

<sup>40</sup> Za: R. Przybylski: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002, s. 46.

<sup>41</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 2. Wrocław 1962, s. 260.

czej rozprzegliwa niż skupliwa”<sup>42</sup>. Słowa te odnosi romantyczny krytyk do stylu poezji Słowackiego, w którym ponadto dostrzega „roztapianie się nieustanne na wszystkie strony i ku wszystkim stronom”<sup>43</sup>. Ten kształt liryczny – nietrwały i rozproszony, przypomina śniegową nawałnicę. Lecz kontynuujmy zimowy spacer z Krasińskim. Mówiąc o lirycznym poemacie Słowackiego *W Szwajcarii*, znajduje on taki oto analogon:

Są tam takie szklistości, takie przeźrocza, takie bańki tęczane,  
takie wieńce świeżych wiszeń nad główkami śnieżnych gołębi...<sup>44</sup>

Zatem mamy dwa zimowe wyglądy – **śnieżyce i zmarzlinę**, a tym samym dwa koncepty tekstologiczne, dwa możliwe dyskursy. Możemy więc mówić o zimie jako porze żywiołu semiologicznego. Pierwszy – **śnieżyca**. W samym stwierdzeniu – coś śnieży, dopatrzeć się można zakłócenia, natłoku, niemocy poradzenia sobie z przekazem. Strukturalista powiedziałby „napór entropii na strukturę”, zaś postrukturalista ulega temu chaosowi znaczeń i podporządkowuje tekst prawom natury. Kreśli (nie konstruuje) w swym dyskursie rozsypankę słów, zawieję *signifié*. Lecz w semiosferze znaczenia niechybnie grawitują ku ziemi, ku układom zamkniętym, zdeponowanym w śniegowych warstwach, w wiecznej **zmarzlinie**. Tam gdzie panuje chaos, musi wnet zagościć porządek. I w tym „zimowym” przypadku śnieżna burza *signifié* układa się miarowo w białą szatę *signifiant*. Skoro nie jest dane nam zatrzymać w dyskursie płynności śnieżnego opadu, trzeba badać zastój, iść po znakach sedymentu.

<sup>42</sup> Z listu do R. Załuskiego. Zob. Z. Krasiński: *Sądy współczesnych o twórczości J. Słowackiego (1826–1862)*. Warszawa 1963, s. 109.

<sup>43</sup> Z. Krasiński: *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. „Tygodnik Literacki” 1841, nr 21–24, za: Z. Sudolski: *Słowacki w oczach Krasińskiego. Z dziejów wzajemnych kontaktów*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980, T. 14–15, s. 132.

<sup>44</sup> Z listu do R. Załuskiego. Zob. Z. Krasiński: *Sądy współczesnych...*, s. 109–110.

## Śniegowe wiry

Cóż bowiem kryje się za pełnym uniesienia poetycznymi eksplikacjami Krasińskiego? Czy zjawiskowo piękne i niezwykle sugestywne określenia tekstu jako szklistego, przezroczystego, tęczanego, rozprzegliwego, płynnego, stanowią wyłącznie ozdobniki, ornamentacyjne sygnały krytycznej swady? Wydaje się, że nie są to tylko manieryczne wolty poety krytyka, skoro podobne problemy z wyrażeniem zimowej aury napotyka monologista *Tryptyku zimowego*:

Znów mroźny wieczór. Ulicy przesmyk wąski  
wspina się w górę, jak gdyby niebo chciał urzec,  
gdy drętwy smutek zmarzniętych brzoź gałązki  
kładzie w widnokrąg jak w płatek zwarzonej róży.

Nie jesteś w lesie, a igły pod stopą ci trzeszczą.  
Nie jesteś w niebie, a gwiazdy u nóg ci świecą.  
Jakże te świecidelka w twym wierszu się pomieszczą,  
kiedy tak boli ten jeden zimowy wieczór?

Dokąd ci patrzeć, gdy stoisz na progu stycznia?  
Wszystkiego chciałbyś nauczyć się na pamięć  
i stoisz wielki między małymi gwiazdami,  
a gubisz się, gdy mróz ich kształt ufantastycznia.

Wracasz do domu i myślisz, że pod powieka  
niesiesz odbicie, które zamienisz na słowa:  
a ono pnie się na szybie tak blisko i tak daleko,  
tak inne wciąż, że nie zdążysz go schwytać i przerysować.

JKW, (*Fantastyczeń*), *Tryptyk zimowy*, s. 191–192

Innородność wiersza z cyklu *Tryptyk zimowy* dostrzec możemy już w osobliwej tytulaturze zacytowanego *Fantastycznia* i pozostałych elementów trójdzielnego zbioru – tekstów *Pomost* i *Zakamarzec*. Zmiany nazw miesięcy, oparte na paronomastycznych zabiegach (fantastyczeń / fantastyczny; zakamarzec / zakamarek), to więcej niż tylko poetyckie przekroczenie językowego uzusu. To po-



ważna „reforma” kalendarza, na wzór cesarsko-papieskich korekt (juliańsko-gregoriańskich), choć nie na globalną a na osobniczą skalę. Zabiegi Weintrauba przypominają poniekąd francuskie próby stworzenia kalendarza rewolucyjnego. By oznaczyć doniosłość rewolucyjnych wydarzeń, Konwent wydał dekret nakazujący używanie nowych nazw dla miesięcy jesiennych – *vendémiaire*, *brumaire*, *frimaire*, zimowych – *nivôse*, *pluviôse*, *ventôse*, wiosennych – *germinal*, *floréal*, *prairial* i letnich – *messidor*, *thermidor*, *fructidor*. I choć Weintraubowe neologizmy (fantastyczeń, pomost, zakamarzec) wiele się różnią od onomastycznych eksperymentów z XVIII wieku, które miały być językowym substytutem wyglądu świata (temperatury, wegetacji), to jednak obie korekty wynikają z tego samego pragnienia – panowania nad czasem. Nowe nazewnictwo, regulujące podziały czasowe, stanowi fałszerstwo nie tylko na poziomie etymologii. Zmiana nazw własnych zimowych miesięcy i zastąpienie ich indywidualnym projektem nazewniczym ma wszelkie znamiona gestu świętokradczego. Tego z pewnością nie powstydziliby się francuscy rewolucyjniści deifikujący człowieka nowej ery, lecz czemu Weintraub postanowił wyzyskać tak sprzeniewierające znaki? W imię czego poeta wzniecił tę „zawieję imion i mgłę utożsamień?” Z pewnością zamiarem poety nie było wykreślanie dziejowych cezur (co patronowało poczynaniom Konwentu). Akcja *Tryptyku zimowego* dzieje się poza historią, a nawet przez celowe unikanie jej znaków, wbrew historii („fantastyczny” kontra „faktyczny”). Właściwie miejsce lirycznej akcji stanowi zagadkę chyba dla samego monologisty:

Nie jesteś w lesie, a igły pod stopą ci trzeszczą.  
Nie jesteś w niebie, a gwiazdy u nóg ci świecą.

Osobliwe to miejsce. Punkt, w którym podmiotowi odmawia się istnienia („Nie jesteś...”) na rzecz słyszalności („...ci trzeszczą”) i widzialności („...ci świecą”) – epifenomenów natury. Lecz ten, komu teraz odmówiono bycia, z następną frazą powróci w nienaturalnym kształcie – „i stoisz wielki między małymi gwiazdami”. Iście fanta-

styczna to metamorfoza. A wszystko to za przyczyną mrozu, który ufantastycznia kształty postaci. Mróz pozwala sięgać gwiazd bez zadzierania głowy do góry – patrząc tylko na „ufantastycznioną” szybę czy pod stopy. Perspektywa ta daje również przyzwolenie, by stapać po „rozwieżdzonym śniegiem” podłożu. Lecz mroźna metafora, poza konstruowaniem miejsca akcji, wydaje się również odpowiadać na pytanie o czas akcji:

Wieczność jest jak mróz. Jak mróz strumienie wody, tak wieczność zatrzymuje i skuwa strumień chwil, Heraklitejską rzekę czasu. Mróz nie niszczy wody i wieczność nie niszczy czasu, lecz przekształca go ze zjawiska płynnego w stałe<sup>45</sup>.

Zima, w której przestrzenie rysują się jako miraż i powidoki a czas zmienia stany skupienia, nie wydaje się poetycką „ziemią obiecaną”. Tym bardziej, że tak niestandardowe, temporalne i spacialne miary stanowią wyraźne utrudnienie jako przedmiot poetyckiego opisu. Miejsce Mickiewiczowskiego postulatu – „widzę i opisuję”, zastępuje poeta, przedrzeźniając słowa romantyka, dezyderata – chwytam i przerysowuję. Dlaczego „zimowe metafory” stwarzają tak nieprzychylnie poecie warunki pracy? Co stanowi o porażce poety (i jego słowa) w walce o okiełznanie zimowego żywiołu?

Jakże te świecidełka w twym wierszu się pomieszczą  
Kiedy tak boli ten jeden zimowy wieczór?

Poetycka „zima nie do opisania” poddaje się tylko niekonwencjonalnym formom podawczym. Albo przez peryfrastyczne, omawiające fortele, kiedy pytając o niemożliwy do uchwycenia przedmiot, już samym pytaniem zatrzymujemy go w kadrze języka. Taka jest bowiem natura zimowego trwania – pejzaż opadającego śniegu mogą oddać tylko padające w tekście pytania. Albo przez zawłaszczający gest pozbawienia zimowych miesięcy „imion” i nadania im

<sup>45</sup> R. Przybylski: *Wdzięczny gość Boga*. Paryż 1980, s. 115.

stworzonych przez siebie nazw. Tak przedstawia się pierwszy model zimowej poetyki – dyskurs, który Krasiński określiłby jako „rozpręgliwy, płynny, pełen szklistości, nietrwały niby bańki tęczane”. Natomiast bliższy naszym czasom literaturoznawca – Roland Barthes ze swą poetyką fragmentu, analizując teksty „bliżej nieznanego” F.B., stwierdza:

Należałoby nazwać teksty F.B. nie tyle fragmentami, ile zdarzeniami, tym co *opada* bezboleśnie, a jednak ruchem, który nie trwa w nieskończoność: nieciągła ciągłość płátka śniegu<sup>46</sup>.

Lecz uruchamiając dyskurs zimowy, Barthes wprawia w ruch śnieżną kulę interpretacji – o wiele bardziej obrosła w znaczenia niż hermeneutyczne koło, pełną bowiem rzeczy przypadkowych, dziwnych, czasem zbędnych, które stanęły na drodze tej dyskursywnej maszyny. I choć aluzje do zimowej krainy padają w Barthes'owskim tekście już tylko sporadycznie, to przytoczone zdanie pozwala nam rozwinąć w sobie nieskończoną metaforę, wydobyć z lektury zimową opowieść. „Nieciągła ciągłość” płátka śniegu i implikowana przez nią dyskursywność – trwająca tylko w chwili lektury, rozbita na mikro zdarzenia, wprowadzona w ruch wirowy – wznosząco/opadający stanowią powierzchnią (ale nie powierzchnią) interpretację – jakby w myśl słów Wittgensteina, że „słowa są jak błona na powierzchni głębokiej wody”<sup>47</sup>. Dlatego powierzchnia stanowi właściwe miejsce lektury. Wszelkie ślady, tropy, jamy widoczne są na wierzchu. Lecz wszystkie wierzchnie warstwy są zdeponowane, zarchiwizowane w firnowej przechowalni. Ułożone chronologicznie trwają niczym świetnie zachowany palimpsest. To kartka, która z każdym „opadem” odsłania się na nowo, lecz zachowuje pamięć wszystkich swoich przeszłych zapisów. Lecz palimpsestowość tekstu stanowi drugi typ zimowego dyskursu – okre-

<sup>46</sup> R. Barthes: *Lektury*. Tłum. M.P. Markowski. Warszawa 2001, s. 9.

<sup>47</sup> L. Wittgenstein: *Dzienniki 1914–1916*. Przeł. M. Poręba, posłowiem opatrzył J. Ziobrowski. Warszawa 1999, s. 88.

ślany przez nas jako **zmarzlina**. W tym momencie interesują nas tylko wierzchnie warstwy – z każdym śniegowym opadem tworzące się ponowy – czyste tablice, na których dopiero pojawiają się ślady i tropy. Znaki, które odnajdujemy w zimowej scenerii, zwracają naszą uwagę na podobieństwa między bielą okolicy i bielą kartki papieru, między zostawianiem śladu na śniegu a efektem skryptograficznym:

W swej najbardziej fundamentalnej postaci pisanie to konstruowanie zdania przemierzające miejsce hipotetycznie puste: kartkę<sup>48</sup>.

W słowach Michel de Certeau pisanie łączy się z „**przemieszczaniem** [podkr. – M.P.] miejsca hipotetycznie pustego”. W próbie bardzo dosłownego zdefiniowania czynności pisania musi się bowiem znaleźć ruch czy to w posunięciach piszącej ręki, czy przesuwającego się po kartce pióra. Tak dzieje się również w wierszu *Fantastyczeń*. Niepewność, a nawet niemoc, spowodowana „zimą nie do opisania”, zostawia czytelne znaki. Wszelkie sygnały metatekstualne w tekście Weintrauba zostają bowiem przełożone na ślady przemieszczeń impulsywnie poruszającego się lirycznego bohatera, który przystaje na progu, potem gubi się, wraca do domu, niosąc odbicie, następnie pnie się szybko tak blisko i tak daleko, a wszystko po to, by zdążyć schwytać i przerysować zobaczone zimowe obrazy. Niezwykły to plan lirycznej akcji. Nie sposób nawet ustalić wektory, które wyznaczają kierunek ruchu bohatera. Pełno tu ucieczek i powrotów, zagubień i odszukań, przystanków i przyspieszeń. A nawet skrzyżowań (w jednym wyrażeniu) planu wertykalnego („pnie się...”) z planem horyzontalnym („...tak blisko i tak daleko”). W tak pokrzyżowanym planie lirycznej akcji trudno nie dopatrzeć się zadymki znaków, owej „nieciąglej ciągłości” płatka śniegu, znamionujących tropiony przez nas „wirowy” dys-

<sup>48</sup> M. de Certeau: *Pismo historii*. Tłum. K. Jarosz. „Er(r)go” 2001, nr 2, s. 120.

9 „Kto ten pejzaż...”

kurs<sup>49</sup>. W atmosferze „fantastyczna” poetycki świat staje się coraz mniej „przejrzysty”. Jednak zagubienie lirycznego bohatera wynika z nierozpoznania terenu, a także z braku doświadczenia w warunkach zimowej rzeczywistości. Pragnie on „zimy nauczyć się na pamięć”, nie wiedząc, że akurat w tak poetycko artykułowaną zimę można tylko wniknąć wrażeniowo, jak powiedziałby Krasiński, formułą „rozprzęgliwą”, „rozplynnieniem”. W poezji Krasińskiego również znajdziemy tak „zawirowany” dyskurs. Jednak nie „fantastyczny” – ahistoryczny, lecz „faktograficzny” – historiozoficzny, w którym „historia i pejzaż umierającego świata wciągają bohaterów w taniec śmierci. »Przekłete od Boga« stopy nad Jaikiem pociągają podróżnego w szalony wir; latem w piaskowe burze, zimą zaś w labiryntowe ścieżki zawiane śniegiem [...]»<sup>50</sup>. Zatem śnieżny wir może zapętlić w swym pędzie rozmaite tematy i obrazy. Powrócimy jednak w ten rejon zimowego opisu, który zatrzymuje się na metatekstowej refleksji. Takie znaczenie narzucił Mickiewicz stworzonej przez siebie zimowej krainie:

Kraina pusta, biała i otwarta  
jak zgotowana do pisania karta –

---

<sup>49</sup> Ireneusz Opacki, czytając wiersz Juliana Tuwima *Czterdzieści wiosen*, stwierdza: „[...] właśnie tutaj ruchliwość prezentowanych zjawisk poetyckiego świata jest czymś dla poetyckiego obrazu naczelnym, właśnie tutaj przy lekturze powstaje obraz żywiołowego wiru”. Wydawałoby się więc, że konstatacje badacza są zbieżne z naszymi ustaleniami dyskursywności *Fantastyczna*. Różnicę zaczynają się jednak pojawiać w momencie odsłonięcia przez analityka, gramatycznych wehikułów tekstowego wiru: „A przecież zjawisko intensywnego ruchu zostaje wywołane jakby na przekór tendencjom naturalnym języka, zostaje uzyskane poza tymi kategoriami lingwistycznymi, które dla przekazywania ruchu są z natury swej najwłaściwsze: nie ma tu czasowników! Ruch zostaje przekazany poprzez szeregi rzeczowników i przymiotników, poprzez te kategorie mowy, które nie wiążą się z pojęciem ruchu i czasu w sposób konieczny, które są statyczne”. I. Opacki: *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*. W: I d e m: „*Król-Duch*”, *Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 138. Por. także analizy i interpretacje *Zadymki* i *O świecie* zawarte w tym artykule.

<sup>50</sup> M. Szargot: *Sploty. Trzy obrazy w „Agaj-Hanie” Krasińskiego*. „Ogród” 1992, nr 2, s. 151–152.

i dalej:

Po polach białych, pustych, wiatr szaleje,  
[...] lecz morze śniegów wzdęte nie czernieje<sup>51</sup>,

Ale i u Mickiewicza ujawnia się niemoc zimowego wyrażania – „morze śniegów wzdęte nie czernieje”. Wielki romantyk opisuje „zimy Sybiru, zimy snu drezdeńskiego”...

[...] jako krainy męki, przez którą musi przejść procesja, by w Ziemi Świętej znaleźć ocalenie. Zima byłaby bowiem mitycznym jakby piekłem barbarzyństwa, zniewolenia, despotyzmu, upodlenia i absurdu historii.

Lecz oto:

Zimowa, żałobna kraina wędrujących męczenników zestawiona jest, w drugiej odsłonie utworu, z letnim, słonecznym krajobrazem Rzymu<sup>52</sup>.

Podobnie jak u Krasińskiego autotematyzm stanowił dla Mickiewicza tylko jedną z technik historiozoficznej retoryki – kiedy wychodząc z zimowych ciemnic poeta znajduje konsolację w świetności, „praworządności” słonecznego Rzymu. Natomiast u Weintrauba sytuacja jest jakby odwrócona. Poeta najpierw powołuje katartyczną krainę, by potem odkryć jej utajone wcześniej przepaście i groźne zasy (,,zasypany milczeniem jak zimą”). Zimową krainę znamionuje skrytość, zasłona, kamuflaż. Tak jak śnieg oznacza, ale i zasłania. Spróbujmy odnaleźć tekstowe połączenia między pejzażem a dyskursem, między zimową pogodą a poetyką tekstu. Zobaczmy, czy innym twórcom udało się „pomieścić” w poezji pejzaż z padającym śniegiem.

<sup>51</sup> A. Mickiewicz: *Dziadów część III. Ustęp*. W: Idem: *Utwory dramatyczne*. T. 3. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1983, s. 260.

<sup>52</sup> M. Piasecka: „Śniła się zima”. *Sen – wiersz – egzystencja*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 130.

Manfred Kridl, przymierzając dzieło literackie do innych dzieł sztuki, kategorycznie zaprzeczał wszelkim powiązaniom między literaturą a sztuką, gdyż „co innego jest krajobraz w malarstwie, a co innego w poezji”<sup>53</sup>. Lecz od czasu tych teoretycznych badań przeprowadzonych zostało wiele poetyckich eksperymentów – „prac w terenie”. Wśród poszukujących odpowiedzi na pytanie – jak fizyczny stan aury – śnieżycę, przenieść w możliwie najbardziej odczuwalny sposób w tekstowy stan skupienia, znalazł się Paul Celan:

Wy-  
wirowana  
ta  
droga wolna przez czło-  
ko- kształtny śnieg,  
śnieg pokutników, ku  
gościnnym  
izbom, stołom lodowca.

W głębi  
szczerby czasu,  
gdzie  
lód w plastrach  
czeka, kryształ oddechu,  
twoje niezbite  
świadcstwo.

\*\*\* inc. *Zbejcowane od*<sup>54</sup>

Właściwie zacytowany tekst zamyka w sobie oba, badane przez nas formy dyskursu – **śnieżycę i zmarzlinę**. Jednak zatrzymajmy się w tej części pracy nad pierwszą artykulacją zimowych wy-

<sup>53</sup> M. Kridl: *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. W: *Teoria badań literackich w Polsce*. Wypisy. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1960, s. 129.

<sup>54</sup> P. Celan: \*\*\*inc. *Zbejcowane od...* W: *Wiersze poetów niemieckich*. Tłum. J.S. Buras, J. Ekier, F. Przybylak. [Dodatek do:] H.-G. Gadamer: *Czy poeci umilkną?* Wybrał i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i wstępem poprzedził K. Bartoszyński. Bydgoszcz 1998, s. nlb.

głódów, która w tekście poetyckim widoczna jest w początkowej strofie. Jak poradził sobie Celan z „nieciąglą ciągłością płatka śniegu”? Wydaje się, że wyzyskał figurę wizualno-kinetyczną<sup>55</sup> i poetyckiemu słowu nadał lotność płatka śniegu, który wiruje, zatacza kręgi, lecz przez cały lekturowy czas grawituje ku całości. Celan dokonał poetyckiej operacji na jednej, zamkniętej syntagmie („Wywirowana... ..lodowca”), dekonstruując ją serią repetycji („kształtny śnieg, / śnieg pokutników”) i elips („Wy- / wirowana”). Zatem nie elementy dźwiękonaśladowcze, lecz transponowanie materiału poetyckiego w sekwencję skryptoralną odegrało znaczącą rolę w tym „wirowym” dyskursie. Nie aliteracją, lecz literacją – powtórzeniami, przerzutniami i pozaleksykalnymi środkami (myślniki, przecinki) poeta unaoznił bezgłosny, pulsacyjny ruch tekstowej śnieżycy. Czytelnik musi ją wypatrzeć, bo wypowiedzieć jej nie sposób. Lecz i cisza towarzysząca śniegowej zadymce, w dociekaniach Gadamera, pełna jest nowych, znaczących sensów. Spytajmy więc ponownie, co oznacza tu śnieg?

Czy to aluzja do doświadczenia twórczości poetyckiej? Czy słowa samego wiersza, wypowiedź, która swą dyskrecją stwarza zimową ciszę, ofiarowaną jako dar? Czy też odnosi się do nas wszystkich i wówczas jest umilknięciem po zbyt wielu słowach, takim umilknięciem, które wszyscy znamy i które może się wydawać prawdziwym dobrodziejstwem? Niepodobna na to pytanie odpowiedzieć. [...] Wiersze z tego cyklu istotnie są tak lekkie i niemal niedostrzegalne jak zwrot w oddychaniu. Dają świadectwo skrajnej trwogi życia i zarazem wciąż na nowo ją rozpraszają – albo raczej: nie rozpraszają, lecz nadają jej trwały kształt językowy. Słyszysz się je tak jak słyhać otulającą wszystko głęboką ciszę zimową. To, co najcichsze, obraca się w kryształ, to, co najmniejsze, najlżejsze i zarazem najbardziej precyzyjne: prawdziwe słowo<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> L. P s z c z o ł o w s k a: *Jak się przekłada onomatopeje*. „Teksty” 1975, nr 6, s. 89.

<sup>56</sup> H.-G. G a d a m e r: *Czy poeci umilkną?...*, s. 74–75.



Niezwyczajnie przenikliwa analiza Gadamera (wywołana pytaniem co oznacza śnieg? a nie jak wygląda? jak jest zrobiony?), spycha ku tzw. tekstowym głębiom. Zaś celem badawczej eksploracji są powierzchniowe wyglądy tekstów „zimowych”. Niektóre wiersze wzywają interpretatora do literalnego oglądu, nakazują naoczne, „fakturowe” lektury. Próbuje temu sprostać Andrzej Kopacki, analizując wiersze Brinkmanna i Grünbeina, kiedy pisze:

Azurowość tekstu, nieregularne wcięcia niczym plamy śniegu znaczące ścieżkę wiersza, swoista nieprzewidywalność składniowa (słowa jak sople, nieschematycznie wypiętrzone, warunkowo zespolone z innymi)...<sup>57</sup>

W teksturze wiersza badacz próbuje dopatrzeć się meteorologicznej, fizycznej prawidłowości śniegowego opadu. Bowiem czasami tak bywa, że w złożach wersów, w sposobie zespolenia leksemów, w ściegach stylistyki sygnalizuje poeta koncept interpretacyjny, skryty tekstowy pejzaż. Lecz w tym przypadku badacz sprowadza poetycki tekst do zbytnej dosłowności („wcięcia niczym plamy śniegu”), a swój dyskurs poddaje nadmiernej metaforyzacji („słowa jak sople”), co grozi rozmazaniem znaczeń, zachwianiem lirycznej równowagi między literalnością a metaforą. Naprzeciw tak wyrozumowanej krytyce literackiej, postawić wypada ciekawy i z natury ironiczny koncept zimowy Stanisława Młodożeńca:

dojdziemy aż do cierpienia...  
a teraz

ŚNIEG...

S. Młodożeniec: *śnieg*<sup>58</sup>

Zaznaczony wersalikami ŚNIEG wymusza regulatywność zadyktowanego chaosu, językową karność wobec dezynwoltury „wirujących” znaczeń, jego sedymentująco ostateczny stan. Ale czy śnieg

<sup>57</sup> A. Kopacki: *Teza Gadamera, czyli o odśnieżaniu*. „Literatura na Świecie” 1998, nr 3, s. 179.

<sup>58</sup> S. Młodożeniec: *śnieg*. W: Idem: *Utwory poetyckie*. Zebrał, oprac. i przypisami opatrzył T. Burek. Warszawa 1973, s. 53.

pisany wielkimi literami ma choć odrobinę większą moc poetyckiej reprezentacji, językowej desygnacji?

# Wieczna zmarzlina

Natura dyskursu również rządzi się prawem homeostazy. I to, co swobodnie opadające, zjawiskowe, nietrwale, wrażeniowe, trafia na podatny systematycznemu opisowi grunt. W zimowych realiach tym gruntem będzie warstwicowa pokrywa śniegowa. Lecz posłuchajmy głosu glaciologa:

Ale rozległość pokrywy śnieżnej to nie wszystko. Trzeba wiedzieć, jaki rodzaj śniegu leży na danym obszarze, a tego już z obrazu satelitarnego nie odczytamy. Trzeba pójść w teren z łopatą i śniegomiernikiem, kopać w śniegu doły badawcze i analizować każdą warstwę. Albowiem śnieg śniegowi nierówny.

Pokrywa śnieżna przechodzi w ciągu zimy różne koleje. Żyje swoim życiem. Bardzo ciekawym, choć w naszym klimacie dość krótkim. Jego historię można prześledzić na ścianie śnieżnego szurfu badawczego. Warstewka po warstewce zapisane są tutaj najważniejsze zimowe wydarzenia. Wystarczy nauczyć się je odczytywać. W podobny sposób, w warstwach śniegu i lodu w górnych częściach lodowców, zapisuje się wieloletnia historia spadającego tam śniegu, który z uwagi na surowe warunki klimatyczne nie ulega stopieniu w ciągu lata<sup>59</sup>.

W tak zarysowanym przez specjalistę stanowisku badawczym warto odszukać tekstologiczne odniesienia. Wydaje się, że zbita, firnowa zmarzlina znajduje swój wyobrażeniowy ekwiwalent w konstatacjach Krasińskiego – jako „jedność twarda, granitowa, w siebie garnąca świat, forma skupliwa”. W korpusie wierszy zimowych Weintrauba również odnajdzie się wiele tekstów, których dyskurs można porównać do warstwicowo ułożonych pokładów śnie-

<sup>59</sup> J. Jania: *Zrozumieć lodowce*. Katowice 1988, s. 43.

gu o różnych parametrach (tradycji literackiej) i właściwościach (poetyce tekstu). Spróbujmy pobrać „tekstową próbkę” i poddać ją analitycznemu oglądowi:

1.  
Może sława, a może milczenie  
chłodną ręką na czołe mi złoży.  
Może marmur, może tylko cienie  
chwiać się będą, nim je noc pogra-  
ży.

Może pamięć paru słów mozołnych  
i ślad wiatru, co drogą przechodził,  
i blask rosy starł z kamieni polnych,  
i przeminał. I świt się narodził.

Może przejdą obojętnie mimo,  
choć żyłem w ich sercach... sa-  
motny  
zasypany milczeniem, jak zimą  
strumień żywy, ale bezpowrotny.

Może jednak poznają i słowa,  
jak garść ziemi do serca przygarną.  
Wówczas gwiazda – jak wieczność  
stepowa.

Wiatr – jak dłuto. Noc – jak czar-  
ny marmur.

2.  
Zem jak drzewo oddychał w milcze-  
niu,  
to dlatego szeroka ma wiedza.  
Zem w czułości się skrywał jak  
w cieniu,  
to gdy idę, zawsze mnie wyprzedza.

Znam cię, cieniu. Gdy idziemy ra-  
zem  
i u ramion szumią skrzydła mroku,  
parzy ziemia rozpalonym żelazem,  
wiatr unosi i szarpie niepokój.

Ześmy chcieli świat i ludzkie sprawy  
na serc naszych język przetłuma-  
czyć,

kole oczy słońca blask złotawy,  
bośmy tylko w noc umieli patrzeć.

Bośmy znali tylko czarne miasta,  
czarnych ludzi z czarnej wzrosłych  
ziemi,

i dlatego w jasność, co narasta,  
wciąż oczami patrzym zmrużone-  
mi.

Bośmy znali tylko czarny smutek,  
czarną rozpacz głęboką jak szyb.  
Więc do ziemi nasze kroki przyku-  
te,  
gdy stoimy w czarnej mgłę u szyb.

Jeśli widzisz poprzez ciemność nocy,  
spadną iskry i rozświetlą mrok.

3.

Może sława, a może milczenie,  
może trawa, a może kamienie  
ślad zarosną po sercu, co było.

Może później odezwą się kroki  
a kilofy sen rozrąbiają głęboki.  
Może żal, zapomnienie lub miłość?

Może lza, co zakrzepnie na rzęsie,  
może mróz, który zetnie gałęzie  
nad nie znaną nikomu mogiłą...

Może smutek wierzbowy, a może  
pieśń bezbrzeżna, szumiąca jak  
morze,  
mową ciemną, ale sercu miłą.

5.

Może sława, a może milczenie,  
lecz na pewno silnych drzew korze-  
nie

drażą ziemię, by zieleń kipiała.

Jeśli śmierć, to dlatego równiny  
poczynają żyjące rośliny,  
co z martwego wywodzą się ciała.

Jeśli sława i jeśli milczenie,  
to niech wichur rozpali płomienie  
i ten popiół, co się jeszcze nie tli.

Jeśli cisza uśpionych cmentarzy,  
to niech serce jak węgiel się żarzy,  
póki ziemi do dna nie przeświecili.

Jeśli iskry – nasze dojrzysz oczy.  
Jeśli gromy – nasz dosłyszysz krok.

4.

Że nas miłość przerosła, że ręka  
bijącego serca nie przytłumi,  
to dlatego milczenie i męka,  
i noc krótsza od naszej zadumy.

Że zbyt jasna miłość się poczęła,  
że zbyt ciemna noc się wokół piętrzy  
w sierp świetlisty lira się wygięła,  
młot ognisty w sercu coraz prędszy.

To dlatego słowa są jak ostrze,  
które ręce znużone kaleczy,  
byśmy znali trudniejsze, bo prost-  
sze,  
snów nazwania i imiona rzeczy.

Lecz gdy ziarno zapładnia pustynię,  
a daremnie słowo warg nie krwa-  
wi,  
niechaj sława milczeniem popłynie,  
a milczenie słowami o sławie.

Tytularnie zapowiedziane *Wiersze o sławie i milczeniu* nie stanowią odrębnych, przypadkowo zebranych tekstów. Wobec „kłopotów z przejrzystością” lirycznych wyglądom trzeba nam zejść w tekstowe struktury głębokie. Tam, to co w swej efemeryczności, ulotności podobne płatkom śniegu wtapia się w rozczytywalne pokłady, zwartej zbitości sensu. *Wiersze o sławie i milczeniu* znamionuje figura dyskursu rozproszonego, pełnego retorycznych wirów i fabularnych fluktuacji. Naszym punktem zaczepienia i odniesienia w tekstowych „zmarzlinach” będzie liryczna persona. Zebrane w tekście uogólnienia i ekstrapolacje „ja” wskazują na manifestację „rozbitej” świadomości. Pomimo nieznośnej samotności poety w jego tekstach słychać rozgwar, spór, apel. Właśnie dzięki dynamice „dialogizującego monologu” udało się poecie podnieść temperaturę wyrazu, skruszyć elegijną zmarzlinę „lodołamaczem sensu”. W cyklu *Wierszy o sławie i milczeniu* pobrzmiewa jeden głos, lecz w wielu artykułacyjnych perspektywach. Jest przy tym rzeczą godną uwagi, że wypowiedź monologisty rozszczepia się na wiele subgłosów. Spróbujemy zestroić tę pozorną polifoniczność w harmonijny głos poety. Czemu służy taka autoprezentacja? Czy przeplot wielopostaciowości (część II i IV) i dramatycznego ubywania obecności (część I, III i V) znaczy tylko dezintegrację podmiotu mówiącego? Z pewnością tak nie jest, lecz trudno, na tym poziomie interpretacyjnych ustaleń, wywieść z tekstu, obdarzonego tak wielkim ładunkiem symbolicznych sensów, w miarę czytelny konterfekt monologisty. Pretekstualnie zacznijmy od lirycznej konstatacji – „zasypany milczeniem jak zimą”. Wysunięta na plan pierwszy imaginacyjność zbija z tropu rzeczywistych przedstawień. Zaleganie zimy, perspektywa wiecznego oddalenia, elegijna tonacja zwodzi odbiorcę w nieprzejrzyste ustronia poetyckiego świata. Zatem pora opuścić krainę wiecznego śniegu, terytorium zawiei i ponów i zacząć eksploatację wiecznej zmarzliny – czyli wypracowanej przez poetę i utrwalonej w korpusie tekstów zimowych motywiki. Tak ujrzone *Wiersze o sławie i milczeniu*, dysponując stałą liczbą lirycznych komponentów delimitacyjnie obramowanych, zyskują znaczący rysunek, wydobyty spod zwału śniegu – realistyczny plan. Pożądany zarys nie mieści się w „powierzchniowym” czytaniu, lecz w głębokich po-

kładach tekstu. Uwagi te dotyczą nieparzystych części *Wierszy o sławie i milczeniu* (cz. I, III, V). Zebrał tu poeta niemały zestaw ingredientów z różnych pól semantycznych. Pomimo tego natłoku rzeczy, abstraktów, hipostaz, jakości, pojęć nie mamy wrażenia chaotycznej zbieraniny. Wszystkie trzy części łączy zgoda awangardowa dyrektywa rozkwitania obrazów. Wiersz rozwija się dzięki rozrastającej się hipotaksie, skłonności do ciągłych dookreśleń, synonimicznych zastępników. Przykładowo: „strumień żywy, ale bezpowrotny” z części I znajduje ujście w „pieśni bezbrzeżnej, szumiącej jak morze”. A „ślad wiatru, co drogą przechodził” (I część) zrywa się w ostatniej odsłonie w „wicher rozpalający płomienie”. Znajdziemy też gradację z oksymoroniczną puentą: „chłód ręki, zima” następnie „mróz, który zetnie gałęzie”, a w końcu: „rozpalone płomienie, żarzący się węgiel”. Wciąż jednak brakuje nam klucza otwierającego ten zimowy sezam. Jak dotąd nie udało nam się wyjść poza układ kompozycyjno-wersyfikacyjny oparty na powtórzeniach, paralelizmach, inwersjach, wznoszącej się kadencji i złamanej frazie. Wydawałoby się, że Weintraubowa potoczysta dykcja wpłynęła na rozlewiska romantycznej *logorei*. W istocie rzeczy mają się inaczej. Być może pomocne okaże się stwierdzenie Wiktora Szklowskiego o „uwolnieniu pojęcia z jednego ciągu semantycznego, w którym się znajdowało, i przeniesieniu go, posługując się jakimś innym słowem (tropem), do innego ciągu semantycznego”<sup>60</sup>. Posłużmy się wobec tego zapowiadzianym „przesunięciem semantycznym”<sup>61</sup>. Szczególnie ważnym we wznoszeniu drugiej, owej karencyjnej układni interpretacyjnej wydaje się rejestr polisemicznych leksemów. Nieprzypadkowo poeta zgrupował wyrażenia, słowa, zwroty budujące pole semantyczne miejsca spoczynku, mogilnego dołu. Epitety „chłodną ręką”, „garść ziemi”, „czarny marmur” wyraźnie grawitują ku sensom mogilnej krypty. Model „przesuniętej” lektury wymaga także podejrzania wobec pozornie neutralnych szczegółów. I tak, określenie „na czole mi złoży” cząstka „złoży” kieruje

<sup>60</sup> Parafraza słów W. Szklowskiego za: D.S. Avallie: *Poezja*. Tłum. J. Szymańska, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 321.

<sup>61</sup> Ibidem.

uwagę na wyrażeniowy idiom: „złożyć ciało do grobu”. Dodatkowo frazem „na czołe mi złoży” funkcjonuje jako przybliżony suplement rymowy części „nim je noc pograży”. Ten poetycki ułamek również zawiera w sobie funeralne konotacje zaznaczone w zwrocie: „być pograżonym w żałobie, rozpaczy po czyjejś stracie”. Powróćmy do newralgicznej frazy – „zasypany milczeniem, jak zimą / strumień żywy [...]”. Niewinne wydaje się to zasypanie milczeniem, bo na pozór śniegowe. Lecz „jak zimą” mocą przerzutni pokrywa bielą „strumień żywy, ale bezpowrotny”. Wobec tego „**zasypany**” łączy się w gruncie rzeczy, z „garścią ziemi”, z grabarską czynnością składowania, a następnie zasypywania zwłok. Drugi metaforyczny człon „milczeniem” również ulega przesunięciu w stronę znaczeń związanych z powiedzeniem – milczeć jak grób. Zatem z niedosiężnych alegorii, zmierzwionych metafor powoli zawężamy pole obserwacji do wymiarów prostopadłościanu, czyli przestrzeni grobowego dołu. Nieoczekiwanie stanęliśmy w żałobnym kondukcje milczących uczestników pogrzebu. Kim wobec tego jest zmarły?, dla kogo ten pozgonny śpiew? Od ambiwalencji osobowej sugerowanej imiesłowem „zasypany”, przechodzimy (wcześniejszy wers) do sprawdzenia tożsamości – „choć żyłem... zasypany”. Mamy zatem pewność, że „ontologiczne zawieszenie” dotyczy samego podmiotu, eks-trapolującego własny ceremoniał pogrzebowy. Lecz czemu poeta tak zasnął ten „trumienny autoportret”, wysuwając na plan pierwszy pulsującą życiem leksykę, osobliwie tkaną składnię, wyrafinowaną dykcję jakby wywiedzioną z testamentalnych zapisów Słowackiego? Jakże odmienny jest to poetycki nagrobek od tego, który „wystawił” Czesław Miłosz w wierszu *Ballada* innemu wojennemu twórcy: „Leży Gajcy przysypyany ziemią / Już na wieki dwudziestoletni”.

Być może w tekście Weintrauba rozwiązanie znajduje się w części, która powtarzana najczęściej uchyla się podejrzeniom, a mianowicie w tytułowej sławie i milczeniu. By móc rozjaśnić te ciemności, trzeba nam ten wiersz-grób znowu „semantycznie przesunąć”. W całej części pierwszej, bo ona podlega naszemu oglądowi, dobiegają nas wyraźne sygnały autotematyczne. Zastajemy poetę za biurkiem z „pamięcią paru słów mozolnych”. Jednak poetycka,

mozolna praca wydaje się drogą przez mękę. Bo: „Może sława, a może milczenie / chłodną rękę na czołe mi złożyć”. Doszliśmy do lirycznego szyfrogramu. Milczenie, kojarzone z niewysławialnością, brakiem odpowiednich słów, może rzucić umęczoną poetycką głowę w objęcie ręki, podparcia. Lecz jak odnieść się do sławy?

Weintraubowe losy wykluczają typowo pojętą sławę, uwieńczenie. Być może – jak mówi poeta w części czwartej – to „mowa ciemna ale sercu miła”. Jednak sława to – jak podaje Aleksander Brückner – wyraz wywodzący się z tego samego pnia co słowo i „gdy po innych językach tylko sławę znaczy to u Słowian też mowę, słowo”<sup>62</sup>. Trop etymologiczny dodatkowo wzmacnia autotematyczny przekaz. Rozterka poety staje się przejrzystsza – może mowa/pismo a może milczenie? Nie zapominajmy jednak, że w naszej „szafie jest trup”. Jak znaleźć pomost między utrudzonym poetą a jego truchłem? W sukurs przychodzi romantyczne życiopisanie, niwelujące różnice między życiem a pisanem, a w przypadku *Wierszy o sławie i milczeniu* między zgonem a zamilczeniem. Zatem autor w relacjach polisemicznych staje się trupem, a trup w żywiole peryfrastycznym – autorem. Możemy powiedzieć, że autorskie *écriture*, w sensie sposobu pisania, rodzi się *in articulo mortis*. Potwierdzenia tych słów szukajmy w czwartej części tekstu:

To dlatego słowa są jak ostrze,  
które ręce znużone kaleczy,  
byśmy znali trudniejsze, bo prostsze,  
snów nazwania i imiona rzeczy.

Tu tkwi przyczyna śmierci i tu pozostawione jest narzędzie – kaleczące ostrze pióra. Poetycka ofiara złożona zostaje nienadaremnie – byśmy poznali snów nazwanie i imiona rzeczy. W tym obrazie mortalno-autotematycznym miesza się braterska krew ofiarnika i autora. Tak oto w steatralizowanej autorefleksji, w iście barokowym trybie konceptualnym przedstawił Weintraub dramat człowie-

<sup>62</sup> A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985, s. 501.



ka i poety. By uwieńczyć bohaterski gest samozagłady, trzeba posłużyć się pozostawionymi w końcu części pierwszej, narzędziami, tym razem rzeźbiarskimi – „Wiatr – jak dłuto. Noc – jak czarny marmur”, by wyryć nagrobną inskrypcję (z końca części czwartej):

Lecz gdy ziarno zapładnia pustynię,  
a daremnie słowo warg nie krwawi,  
**niechaj sława milczeniem popłynie,**  
**a milczenie słowami o sławie.**

podkr. – M.P.

Podpowiedzi W. Szklowskiego wydają się znaczeniorodne. Nie ma już śladu po „śniegowej burzy znaczeń”, lecz nadal tkwimy w zimowej, żałobnej krainie. Zostańmy wobec tego jeszcze chwilę przy mogile. Pochowany poeta, mocą własną rzucony na pastwę żałobnych tropów, traci powoli swą atrybutywną pozycję w hierarchii poetyckiego świata. Nad truchłem monologisty złożonym w dole bierze górę naturalna siła roślinności. Weintraub dba o poematowe zamknięcie myśli, dlatego w części drugiej stoimy w tym samym miejscu, lecz w przyszłym czasie. W tej odsłonie grób zarastają „może trawa, a może kamienie”. Tak skonstruowany wanitatywny obraz żywota stawia poetę na straconej pozycji i za życia, i po śmierci. Lecz w trzeciej scenie pojawiają się bardziej optymistyczne perspektywy. Z dna rozpoczyna się ruch wstępujący, przekraczający materialną miazgę, lecz nie na mocy sakralizującej (bo tej u Weintrauba próżno szukać), lecz w organicznym porządku rozkładu i wzrostu, siły roślinności. Już we wstępnych rozpoznaniach trzeci akt wskazywał na pewną przełomowość (patrz gradacja z oksymoroniczną puentą). Taki wykres konstrukcyjny puszcza w ruch koło zamachowe naturalnych rytmów – rytm ciał niebieskich (gwiazda, słońce), rytm wzrostu (drażące „silnych drzew korzenie, kipiąca zielen”, równiny zieleni), rytm pór i faz (noc, świt, zima, wieczność), rytm kroków (kroki przykute, nasz dosłyszysz krok, może później odezwą się kroki). Rytmizacja świata łączy się ściśle z cykliczną formułą zapisu tekstowego. W tak skomponowanej modalnej ramie dzieje się osobnicza, liryczna palingeneza. Możliwa i zrozumiała

dzięki amplifikacyjnemu rozwojowi poetyckich wypadków. Odcieśnienie, rozkład, i atomizacja poetyckiego „ja” powtarza w dość ponurej wersji horacjańskie *non omnis moriar*. Bowiem tutaj przewycięża się **historyczność** nie siłą poetyckiego pióra, lecz mądrością **natury**. Poczynanie żywego z martwego ciała to sprawdzone twierdzenie przyrodoznawstwa. I tu Weintraub „przesunął semantycznie” pojęcie historii z kroniki wydarzeń ludzkich, dziejopisarstwa w stronę historii naturalnej. Podobnie do tezy W. Szkwłowskiego wypowiada się R. Barthes: „Mit [...] nie jest kłamstwem ani wyznaniem jest »odchyleniem«. [...] Doszliśmy tutaj do samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę”<sup>63</sup>. Czyli należy rozumieć, że za tym teatrem okrucieństwa natury, zimową aurą samotności kryją się historyczne miazmaty.

## Na tropach Mickiewicza

### Zimowe sgraffito

Zima to pora nieodróżnicowana, to sezon wymuszonej harmonii żywiołów – kiedy akwatyyczny chaos zostaje uporządkowany w prostolinijność lodowej pokrywy, telluryczna różnorodność staje się ujednoliconą, białą szatą, a niszczycielski żywioł ognia traci rację bytu. W zimowym krajobrazie nie odnajdziemy bogatej kolorystyki. Na przeciw barwom jesiennego lasu bądź wiosennej łąki, naturalny koloryt zimy tchnie monotonią, monochromatycznością, beztreściwością. Uboga, zimowa szata nakazuje traktować każdą pojawiającą się na niej tonację lub odcień już nie jako barwny dodatek, lecz jako „metafizyczną jakość”. I być może dlatego zimowego dekoratorstwa dokonał Dante w *Pieśni XXIV Piekła*:

<sup>63</sup> R. Barthes: *Mit i znak. Eseje*. Wybór J. Błoński, tłum. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 48.

Gdy szron po polach śnieżnej siostry swojej  
 Obraz barwami białymi wymości,  
 Który się jednak długo nie ostoi;<sup>64</sup>

O dziwo, piekielna kraina zna porę chłodu, śniegu i odwilży. Nie jest to jednak stan permanentny, a raczej tylko autorski gest nicujący tradycyjne, ikonologiczne wyobrażenie piekielnych żarów i duszności. Podobną inwencją w opracowaniu infernalnego tematu wykazał się Arthur Rimbaud, który *Sezon w piekle* umiejscowił na krańcach zimnej północy, a w *Iluminacjach* często powracał do „chaosu lodów i nocy polarnych”<sup>65</sup>. Skoro piekielna atmosfera, poddana nowemu opisowi, może w wyobraźni poetyckiej zaistnieć jako „śnieżna pustynia” rozpalana „białym płomieniem”, to wielce prawdopodobny staje się ruch odwrotny: by zimowa kraina, uchylając rąbek białej szaty, ukazała prawdziwą, innorodną naturę. Tym bardziej, że w tekstach Weintrauba znajdziemy wiele przesłanek takiego semantycznego przesunięcia.

Widzimy zatem, że nie ma jednego obrazu grudniowej pory roku, że jest to sezon, wbrew swej powierzchownej naturze, różnorodny, a czasem wręcz antytetycznie oglądany (zimne, piekielne ognie Dantego i Rimbauda). Skoro zimowa aura zyskała w poezji status jakości poliwalentnej, nasze dociekania zimowych topoi musimy skierować w stronę innej, bardziej naocznej, wyrazistszej sztuki – w stronę malarstwa. W poszukiwaniu „zimowości” skierujemy spojrzenie w stronę najbardziej charakterystycznego przedstawienia chłodnego sezonu – obrazu Pietera Bruegla:

Obraz jest syntezą zimy, poetyckim wyliczeniem zjawisk znamiennych dla życia ludzi i natury w tej porze roku. Ale zarazem obok tej wymowy analitycznej, opisowej ma też wymowę syntetyczną; daje zarazem intensywne, pełne wrażenie – nastrój zimowy. Przeniknięty jest niejako „zimowością”. Wszystkie formy, wszystkie przedmioty brzmią w jednej tonacji zimowej. Jeden

<sup>64</sup> Dante Alighieri: *Boska komedia. I. Piekło*. Tłum. E. Porębowicz. Warszawa 1922.

<sup>65</sup> Zob. P. Brunel: *Poetyka opowieści mitycznej w „Iluminacjach” Rimbauda*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 234–235.

z badaczy sztuki Bruegla, analizując ten obraz, starał się wyróżnić cechy składające się na to niezwykle, przekonywające wrażenie. Jest to więc „szywność” wszystkich form pejzażu: sztywne są zarysy postaci, linie zasadniczej kompozycji płaszczyzny obrazu oparte o przekątne, sztywne są łysze szczotki oszronionych lasów, zmarzniete postaci ludzi i zwierząt, zlodowaciałe wody i ziemia skuta lodem, sztywna skorupa śniegu. W obrazie dominuje „zimno”, które przemawia przez chłód akordu barwnego, „cisza” panująca nad światem spowitym w śnieg, który tłumi dźwięki; zmęczone psy nie szczekają, a szum ognia nie dochodzi do nas, dalekie głosy lyżwiarzy giną w przestrzeniach śnieżnych; ogólny wyraz zimy to „spokój” cichego pejzażu zeszywniałego od mrozu. Współbrzmienie form, kolorów i przedmiotów przenika pejzaż. Nic nie zakłóca jedności i odrębności świata zimowego. Kolor jest jednolity szaro-biało-brunatny. Światło jest rozproszone, żaden przedmiot nie rzuca cienia; szarość, mglistość wzrasta coraz bardziej w głębi obrazu<sup>66</sup>.

Zimowy krajobraz odstaje od stereotypowych atrybutów natury – bujności, zmienności, wielorakości. Zima to antynatura lub natura w stanie zero. To oddech po eksplozji sezonowych kolorów, zimowy sen. Lecz to także najlepsza pora dla znakowej czytelności. Asceza otoczenia nie zasłania, a uwidacznia, wyraźnie odciskając znaki w swej czystej materii. Przypomina to pisanie na białej tablicy. Zasada kontrastu nakazuje nam ją zaczerpnąć. Weintraub wykorzystał w swym pisaniu przyrodzoną zimie znakowość, naturalną zdolność sygnifikacji. Lecz alfabet Weintrauba nie składa się tylko z tropów pozostawionych na śniegu, śladów czyjejś obecności, czyjegoś przejścia. W poetyckim dyskursie twórcy wojny i okupacji sezon zimowy realizowany jest według oryginalnego zamysłu technicznego – stanowi „nakładkę” na cudze teksty. Tak stało się np. w *Tropach zimowych*, gdzie śniegowa pokrywa zasłoniła zielony „step Mickiewiczowski”. Zanim „wstąpimy” w tekstowe stopy, spróbujmy dookreślić techniczne parametry Weintraubowego pomysłu. Już raz w tej części, z pomocą J. Białostockiego posłużyli-

<sup>66</sup> J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. T. 2. Warszawa 1991, s. 55–56.

śmy się odniesieniem do sztuk plastycznych. Jednak figuracja malarzkich przestrzeni była nam pomocna w teoretycznych ustaleniach tzw. zimowości. Poszukując bardziej naocznych modeli, stereometrycznych układów odniesienia, skorzystajmy z uprzestrzenionej, artystycznej faktury – rzeźbiarskiej bryły.

W sztuce płaskorzeźby istnieje szczególna odmiana reliefowej obróbki materiału – technika sgraffito. Polega ona na (dwu- lub trój-) warstwowym układzie kolorowych (biało-czarno-czerwonych) pokładów materiału (gipsu, tynku) i tworzeniu obrazu dzięki „grze” wypukłości i wklęsłości powodowanej rytowniczym nadbieraniem warstw<sup>67</sup>. Analogia pomiędzy techniką reliefu a tekstami zimowymi Weintrauba przebiega właśnie w szczególnym charakterze pisma, twórczym procesie rytowniczym, sztuce zostawiania śladu. Nim spróbujemy zobaczyć Weintraubowe sgraffito, oddajmy głos badaczom ujawniającym tajniki podobnego do zimowego konceptu, lecz ognistego, ίσcie diabelskiego *écriture* Wiliama Blake’a:

Przypomnijmy, iż rytownicza działalność poety polega właśnie na operowaniu ogniem przy utrwalaniu i wytrawianiu zapisanego na metalowej płytce tekstu. Rozszerzmy to spostrzeżenie i powiedzmy, iż diabelskie pismo jest *écriture* należącym do sztuki. Zarazem jednak zauważmy, iż pismo to ma działanie „żrące”, a sam przymiotnik *corrosive* oznacza czynność niszczącą, wytrawiającą, przegryzającą, umożliwiającą powstanie tekstu tylko dzięki starciu powierzchniowej warstwy. Mamy zatem również i tutaj do czynienia z otwarciem się pewnej przepaści, pismo bowiem jest gwałtownym raniem powierzchni, usuwającym ciągłość i spistość materii<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Informacje o artystycznej technice sgraffito czerpię z: K. Buczkowski: *O zabytkach sgraffita w Polsce*. Kraków 1933; W. Hutt: *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*. Warszawa 1985; M. Kohlert: *Le facciate a sgraffito in Europa*. Spoleto 2001; P. Atterbury, L. Tharp: *Wielka encyklopedia antyków*. Warszawa 1995; C. Ripa: *Ikonologia*. Tłum. I. Kania. Kraków 1998; M. Baur-Heinhold: *Bemalte Fassaden*. München 1975; I.U. Konz, E. Widmer: *Sgraffito im Engadin und Bergell*. Zürich 1977.

<sup>68</sup> T. Rachwał, T. Sławek: *Sfera szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*. Katowice 1993, s. 74.

Czy można porównywać ogniste pismo Blake'a z zimowym piśmem Weintrauba? Pomimo biegunowo odmiennych sił elementarnych (ognia i wody<sup>69</sup>) składających się na te dwa żywioły skryptoralne sam sposób „rytowniczej działalności” osób zostawiających ślady poetów wydaje się zbieżny w swej celowości. Nawet kiedy Mickiewicz pisał o „krajnie czystej, białej i otwartej / jak zgotowana do pisania karta”, to zrównywał pisanie z pokalaniem tej „czystości”, ze zbrukaniem tej „bieli”, z zamknięciem tej „otwartości”. Wystawiał on świadomie nieskalaną krainę poetyckiej wyobraźni na pisemny zapis, który, utrwalając pierzchliwe marzenie, jednocześnie je zniewala, odmawia mu podstawowej cechy – znikliwej wolności. I podobnie jak w utworach poetyckich Blake'a tak i w tekstach Weintrauba utrwalacz – pismo, ma właściwości niszczące, wytrawiające, żrące. Lecz dzięki temu mogły powstać tak niezwykle formy poetyckiego wyrazu, układające się, w przypadku zimowych tekstów wojennego poety, w odmianę reliefu – sgraffito.

## Pierwsza warstwa (biel)

Zacznijmy od bieli. Stanowi ona podstawowy element w technice sgraffito, lecz paradoksalnie, jako podkład konstytuujący dzieło leży w jego wierzchniej warstwie. I jako barwa pierwszoplanowa „straci” najwięcej na rzecz innych kolorystycznych wyrazów. Weintraub bardzo podobnie „używa” poetyckiej bieli – stanowi ona tylko „wierzchni podkład”, zgruntowaną powierzchnię artystycznego wyrazu, przygotowaną na kontrastujące kolory. Lecz Weintraubowa biel nie jest tylko dobrze przygotowanym lirycznym „plótnem”, neutralną, techniczną warstwą, przyszykowaną przed właściwym „pisanem”. W badanych przez nas tekstach biel jest **jeszcze** czy-

---

<sup>69</sup> Jeszcze inaczej metaforyzuje proces pisania Tadeusz Gajcy, eksponując żywioł telluryczny:

Piszę – jak grabarz dół wybiera  
na ciała bezruch, dłoni rozpacz.

sta, nim pokryją ją miazmaty historii, plamy zranionej egzystencji, „liszaje” smutku i zgryzoty. Lecz biel może być **już** czysta – po obmyciu, wywabieniu, oznaczając „autentyczny postępowanie moralne”, kiedy, według Oswalda Wirtha...

[...] podmiot, przeszedłszy przez falę *nigredo* (czarność), po której następuje śmierć i rozkład, poddany jest ablucji. Na skutek tego obmyta zostaje materia, która z czerni przechodzi w szarość, potem zaś stopniowo w biel. Białość pieczętuje pomyślny wynik... magnum opus<sup>70</sup>.

Widzimy więc, że biel w tekstowym reliefie Weintrauba, z jednej strony, jako walor samodzielny, daleka jest od jakościowej „przezroczystości”, lecz z drugiej strony – pozostaje niema, bezgłośna, jeśli nie zaistnieją na niej (pod nią) kolory różnicujące poetycki świat, markery Egzystencji i Historii. Nie ma zatem w liryce Weintrauba jednej bieli, podobnie jak „w paletce barw używanych przez Słowackiego” występuje biel mleczna, śnieżna, liliowa, perłowa, alabastrowa, biel kości słoniowej, biel czysta i migocąca – biel oszczędzi (szadzi)<sup>71</sup>. Taka opalizacja jednego koloru odróżnia polaryzujące możliwości poetyckiego języka od homogeniczności rzeźbiarskiego materiału. Ta, przydająca liryce przewagę, świadomość znaczeniowej migotliwości nie może jednak przekreślić przyjętego przez nas światooobrazowego schematu. Pamiętać więc musimy o niemożliwości pełnego, intersemiotycznego zestawiania tekstu poetyckiego i sztuki reliefowej. Przyjmijmy zatem sgraffito za interpretacyjną hipotezę i traktujmy jako pozostawiony trop, odbity w śniegu ślad, tyleż prowadzący do celu, co mogący zwieść na manowce.

<sup>70</sup> J.E. Cirlot: *Słownik symboli...*, s. 61.

<sup>71</sup> Por. J. Axer: *Listek na osieci*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1970–1980, T. 14–15, s. 143.



## Druka warstwa (czerní)

W świecie opanowanym przez sezon zimowy naturalna gama kolorów zamyka się w monochromatyczności, w ciągłej oscylacji między bielą a czernią. Światoobraz Weintrauba jest czernią zgrunтовany, dlatego zło wyziera, pustka prześwituje, strach wynurza się. Skoro pismo jest otwieraniem przepaści i na przekór Mickiewiczowi – „wzdęta białość czernieje”, piszący naraża się na obcowanie z ziejącą pustką, stawanie twarzą w twarz ze złem. Musi więc podjąć ryzyko mówienia/pisania prawdy. Czerniejące na białym płótnie wywierzyska i ponory układają się w alfabetyczny system znaków. Dlatego podstawową figurację sgraffita stanowi biała karta z zapisanym czarnym inkaustem tekstem poetyckim. Weintraub bardzo szczególnie traktuje każdy, nawet drobny, brudnopisowy ułamek swego poetyckiego dorobku. A jak pisał Mario Praz, „osobowość piszącego, jeśli w jakiś sposób jest godna uwagi, nie omieszka ujawnić się w piśmie”<sup>72</sup>. Stąd nasze namysły nad tym, co grafolodzy nazywają *ductus* – charakterem pisma. W zachowanych i zdeponowanych w Muzeum Literatury brulionach poety odsłaniają się tajniki poetyckiej pracy Jerzego Kamila Weintrauba. Każdy tekst opatruje on dzienną datą. Dbą też, by każdy utwór zajmował, w miarę możliwości, osobną kartę papieru. Pozostawiony w brudnopisie wiersz, nad którym akurat pracował, możemy oglądać w „momencie narodzin”, wzrostu i pełnego zamknięcia. Nierzadko się zdarza, że dziesięciowersowy utwór zajmuje pięć osobnych stron – kiedy od jednej frazy narasta, po wielokroć przepisana, dalsza i dalsza część wiersza. W tej brudnopisowej, poetyckiej „robocie” widać wyraźnie Weintraubową uwagę dla pisanego słowa, dla formuły zapisu nieznoszącej skreśleń. I chociaż Martin Heidegger w rozprawie *W kwestii bycia* pisał, że „myślące spojrzenie, które zastanawia się nad byciem, co powróciło do swej istoty i pogrążyło się w niej, może pisać »bycie« tylko w następujący sposób: *bycie*”<sup>73</sup>,

<sup>72</sup> M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. W. Jekiel. Warszawa 1981, s. 31.

<sup>73</sup> Cyt. za: R. Przybylski: *Mityczna przestrzeń...*, s. 36.



to Jerzy Kamil Weintraub wypracował – wydaje się – rzetelniejszą i bardziej dającą do myślenia formę wyrazu – wielokrotne powtórzenie tego samego. Bowiem czerni atramentu stanowi drugą warstwę zimowego sgraffita. A niejednokrotne przepisywanie tego samego ułamka tekstu, po to tylko, by dopisać dwa kolejne wersy, a tak powstały fragment przenieść na kolejną stronę, dodać następne dwie linijki i tak czynić aż do „szczęśliwego” końca pracy, przypomina nam rytownicze nadbieranie warstw, by kawałek po kawałku, z rzetelnością rękodzielnika odsłonić figurę myśli. Zatem wypracowana metoda, jaką posługuje się Weintraub przy zapisie swych utworów poetyckich, ma symptomatyczne znaczenie dla poszukiwania paradygmatu jego twórczości, dla genotypicznych ustaleń wysuwanych wobec wyodrębnionej przez nas grupy wierszy, korpusu tekstów zimowych. Lecz druga, czarna warstwa tekstowego sgraffita nie ogranicza się tylko do czernidła, którym napelnione jest pióro piszącego poety.

Kraina śniegu zieje pustką, milczeniem, nieustanną groźbą. Wkomponowana w zimowy pejzaż czarna barwa, splotem oksymoronów podważa zimowy stan rzeczy, zmusza do zmiany optyki, do widzenia w negatywie. Ten zabieg rewelatorski odkrywa prawdziwą naturę zimnego kraju. Naszym oczom ukazuje się białe nekropolis, skomponowane na wzór antytetycznie pomyślanych Rimbudowskich czy Dantejskich zimnych piekieł. Możemy bowiem wyodrębnić w korpusie tekstów zimowych takie fragmenty, w których świat przedstawiony zanurzony jest w czarnym śniegu, kiedy borealny interior nie jest bezbrzeżny, lecz zamknięty i ciasny, nierozświetlony lustrzanymi refleksami, lecz zatopiony w polarnej nocy. Spójrzmy na tą natrętą „czarnotę”:

Bośmy znali tylko czarne miasta,  
czarnych ludzi z czarnej wzrosłych ziemi,  
i dlatego w jasność, co narasta,  
wciąż oczami patrzym zmrużonemi.

Bośmy znali tylko czarny smutek,  
czarną rozpacz głęboką jak szyb.

Więc do ziemi nasze kroki przykute,  
gdy stoimy w czarnej mgie u szyb.

JKW, *(II. Wiersze o sławie i milczeniu)*, *Tropy zimowe*, s. 185

W paralelnej repetycji „Bośmy znali tylko czarny/e...” powiewa czarna flaga straconego pokolenia. Lecz pastiszowa polemika Weintrauba z cierpiętniczą krainą katastrofistów, z czarną „jak oko wykol” romantyczną nocą, nie jest deklaratywnym odwróceniem od „ciemnych” tematów, lecz zwróceniem uwagi na własne poszukiwania, na nowy, nośniejszy koncept nicujący czarny, pokoleniowy sztandar. W poetyckiej wyobraźni Weintraubowych barw czerń nigdy nie stanowi tonacji dominującej (powyższy fragment wydaje się właśnie pastiszem konwencji czarnowidztwa). Ekwiwalentem czarnego (melancholijnego, złowieszczego) spojrzenia na świat są w poezji wojennego twórcy białe, puste place zaśniewanej krainy. Udało się poecie, odchodząc od konwencjonalności, wygrać batalię o oryginalność wyrazu. Wielu bowiem twórców czarno gruntuje światy swej poezji, by z pasją oddać „prawdziwość” swego czasu. Weintraubowe zimy unikają pokus pokoleniowej schematyczności, pułapek stereotypowości. Świat-obraz bielą zgruntowany nie tylko sprawdza się jako koncept wolny od opłotów pokoleniowego idealizmu, lecz również ma wartość dla poety osobniczą, intymną – jako izolatora „wrażliwości”. Wydaje się w późnej poezji Weintrauba obecne marzenie „przezimowania” złego czasu, ucieczki w jakąś „formę przetrwalnikową” by, gdy będzie już „po wszystkim”, otrząsnąć się ze stanu hibernacji. Poetycka krioterapia wymaga określonego uformowania poetyckiej materii. Dookolna biel ma powodować ucieszenie zmęczonej egzystencji, ma sprowadzać spokojny, zimowy sen. Lecz poeta zna i pamięta:

Znam ja noce czerwieńsze od krwi.  
Znam ja myśli czarniejsze od węgla.

JKW, *Wiersze grudniowe*, s. 171

## Trzecia warstwa (czerwień)

Poszukując w Weintraubowym palimpseście *écriture* pasma czerwieni, warto zwrócić uwagę na romantyczną koncepcję pisania własną krwią, czyli sygnowania każdego słowa wagą własnego życia. Taka (trans)fuzja często miała miejsce w poetyckich układach między podmiotem piszącym a przedmiotem pisma. Dokonuje się ona również w przestrzeni Weintraubowych utworów:

kim jestem, mówcie, gdy noc śladami krwi znaczę,

JKW, (*I. Sprzęty*), *Droga przez noc*, s. 230

i by napotkał wzrok na samym dnie czerwieni  
śmierć szarooką, siostrę i muzę odrodzeń.

JKW, *Jesienny powrót poety*, s. 228

Wygnany z siebie, do was przyszedłem, najczulszy,  
aby żyć z wami, [...]

i krew spopielić, co w niespokojnym drga pulsie,

JKW, (*III. Kamienie*), *Droga przez noc*, s. 233

Zaskakujące są czynności metaforyzacyjne Weintrauba. Czerwień krwi podlega poetyckiej *auto da fe*, by przeobrazić się mogła w szary popiół – ślad wypełnionego życia. Ofiarnicze całopalenie substancjalnego ciała i krwi nie jest li tylko znakiem bezgranicznego poświęcenia, lecz ma znamiona gestu świętokradczego – powoduje przeistoczenie materii w antymaterię. Moc kreacyjna poetyckiego znaku powoduje, że ciało i krew obrócone w popiół znaczą ślad, piszą swą bolesną historię:

Zakotwiczone w próżni, rwą się tragiczne dzieje.

Zostaje tylko popiół oprawny w rzeźbioną ramę.

JKW, *Elegia*, s. 115

Jeszcze serce w ostrym wietrze spalać

i rozjątrzać obumarły popiół?

JKW, \*\*\*inc. *Księżyc zlizywał miodu plastry*, s. 116

„I co przynosisz?” [...]

Niosę to, co w tych słowach zamykam,

i słuch, co ogłuchł od ciszy, i ręce, które w popiele  
daremnie iskier szukały pod fundamenty pomnika,  
JKW, *(IX. Dwugłos w ciemnościach)*, *Droga przez noc*, s. 245

W Weintraubowym reliefie odnalazł się brakujący, czerwony tynk – ostatnia warstwa tekstowego sgraffita – jako pasmo popiołu, którego tak wiele nawarstwiło się w wojennej rzeczywistości.

## Między brakiem a nadmiarem przestrzeni

Znamy już paletę Weintraubowych barw pozornie tylko pobielonego krajobrazu. Wyodrębniliśmy też elementy reliefu rysującego się w korpusie tekstów zimowych. Ponówmy zatem pytania o celowość i funkcjonalność tego figuralnego, intersemiotycznego wyobrażenia poetyckiej myśli. Jak możliwy w poezji wojennego poety jest model wypowiedzi zarezerwowany dla sztuk plastycznych? Czy w odniesieniu do technicznych parametrów pisma można niemetaforycznie mówić o jego redundantnych wartościach – wyodrębniających i warstwicujących – analogicznych do cech reliefowego pierwowzoru? A może zimowe sgraffito to tylko obraz myśli, wielka metafora, poetycka odsłona li tylko wyglądom rzeczy i naocznych wyobrażeń świata przedstawionego?

## „nad wrogim czasem wzniesiemy obelisk”

W literaturze wojny i okupacji utrwaliło się wiele fraz, strof i tekstów powstających bardziej jakby w pracowni rzeźbiarza niż przy pisarskim warsztacie. Dość wspomnieć poetyckie próby Krzysztofa Kamila Baczyńskiego:

Rzeźbi cisza spokojny gotyk – blanki, miasto  
na maleńkich wieżach ostów.  
[...]  
Jak po szeregach głów,

po głowach zasypanych,  
po stopniach zamarzłych powietrza wstępujesz najwyżej,  
w glorie marmurowych obłoków.

KKB, *Śnieg*, s. 141

Mijamy baszty ostów jak ostrokół miast  
rzeźbiony w gotyk śniegu, śnieg padając dzwoni,  
topią się gwiazdy w nierozważny czas.

[...]

Jest to pióro anielskie zapomniane we śnie,  
które upuścił Bóg, gdy spał. Gdy padło w ogień,  
poczyna rzeźbę w nim. Jak w skrzepłą krew  
zanurza się; jest dłużym w sobie, które z trwogi –  
przed naszymi oczami wzbija cichym kłem

KKB, *Krajobraz zimowy*, s. 281

Miejsce Weintrauba w poezji wojny i okupacji sytuuje się na uboczu literacko-konspiracyjnego życia, poza progiem podziemnych szkół i ugrupowań poetyckich. Lecz warto zwrócić uwagę na pokrewieństwo wyobraźni rzeźbiarskiej Weintrauba z podobnymi ujęciami Baczyńskiego:

Po dziś dzień znaczy się odcisk  
rzeźbionych na brzegu masek.

JKW, (*IX. Difficile est satiram scribere*), *Chorał wśród zgiełku*, s. 95

Wówczas gwiazda – jak wieczność stepowa.  
Wiatr – jak dłuto. Noc – jak czarny marmur.

JKW, (*I. Wiersze o sławie i milczeniu*), *Tropy zimowe*, s. 185

Autora *Tropów zimowych* odróżnia od twórcy *Krajobrazu zimowego* klarowność i wyrazistość palety używanych barw. W poezji przyjaciela poety – Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, bez trudu odnajdziemy cały pryzmat kolorystycznej różnorodności, tęczę barwnych rozbłysków. Poetycki rysunek Weintrauba daleki jest od tak impresjonistycznej swady. Nie ma na nim barw niewyrazistych czy niewidocznych jak nadfiolet czy podczerwień. Weintraub wykreśla, czy wręcz rzeźbi swój światoo obraz z pomocą podstawowych, mocnych kolorów – bieli, czerni i czerwieni (fakultatywnie pojawia się zieleń).

Pomimo że nie zaznacza on w tekstach przyjętej przez nas formuły sgraffito jako modelu swego światooglądu, to dobór kolorów z licznymi odnośnikami do sztuki reliefowej, rytowniczej pozwala utrzymać wypracowane przez nas interpretacyjne narzędzie. Spójrzmy na kilka wybranych tekstowych „rzeźb” z lodu, węgla i tynku:

I widział twarze, odarte  
z promienia wzroku, okute w powiew lodowy,  
i ciała owe, po których przeszli, choć martwe,  
a przecież żywe tym niezmazalnym wyrzutem,  
co śmierć wyrzeźbia.

JKW, (VIII. Wzgórze Oliwne – przypowieść wtóra), *Droga przez noc*, s. 243

[...] wrośli w podziemny przekrój  
niewypalonych węgli, w zamarzłych ogniu żywioł.

JKW, *Mumie*, s. 161

Tamten czas, który z nieba posypał się śnieżny, [...]
 Jakże mi witać krajobraz spiętrzony z zwęglonej rzeźby,  
kiedy w ubogi zmierzch dogasa tragiczny zachód  
kładąc się rdzawym cieniem na serc i na domów zgłiszczą?

JKW, *Śpiew pod luną*, s. 106

Oddal, miła, ten zmierzch, gdzie tynkiem sypią godła.  
Ach, jakże kłuje powieki gwiazdy surowy szron.  
[.....]  
Ach, jakże wiersz o tobie z niewodów się wywikła  
i rzuci w oczy pejzaż błyszcząc zmienionym dnem?

JKW, *Godła z tynku*, s. 129

Zapożyczona ze sztuk plastycznych forma reliefowa nie będzie tylko skrupulatnie tropionym przez nas analogonem, strukturą wgłębień i żłobień przenoszona na plan poetyckiego tekstu, lecz będzie rodzajem przesłony deskryptywnej pomocnej w lekturze Weintraubowego światoobrazu.

Dzieło rzeźbiarskie jako wyobrażenie zastygłe na wieki w jednym akcie trwa, póki „nie zużyje się” materialny wehikuł jego idei – nie zwietrzeje skała lub ktoś jej nie zniszczy. Takie długoterminowe właściwości artystycznego tworzywa bliskie były marzeniom poetów, którzy żyli w ciągłej niepewności dnia następnego, których

chwile były policzone. Z pewnością myśl o trwaniu wieczystym również stanowiła domenę Weintraubowego projektu poetyckiego.

Nienadaremnie, drążąc dno potoku  
odnalazł promień marmurowy szczątek  
i jego odbłask rzucił w twój niepokój,  
by dać ci ciszę, z której duch pamiętek,  
tak drogich sercu, wieje bezustannie,  
świadcząc o pięknie, które w trwaniu rzeźbi,  
[.....]  
Szczątek marmuru. O! On mówi trwalej  
niżeli człowiek, który się wypali  
spalając drugich. Zbrodni, która niszczy  
w nagrodę pomnik krótkotrwały: zgłiszcza.  
Lecz marmur chwały, który czas pokruszy  
i biel którego błysnie po pożodze,  
znowu się spoi w szukającej duszy  
błogosławioną wiecznością odrodzeń.

JKW, *Szczątek marmuru*, s. 262–263

Autor *Tropów zimowych* wydaje się pewny tego, że poetycką klauzulę *non omnis moriar* wypełnić może tylko „na piśmie”, dodając swój aneks w księgach wieczystych literatury. Wszelkie oralne, rapsodyczne, satyryczne formuły poezji, które poeta udanie wykorzystywał w przedwojennej fazie swej twórczości, od 1940 roku zostały przez twórcę zaniechane. Wojna przyniosła dotkliwe doświadczenia samotności i bolesną wiedzę, w obliczu których wszelka mowcza organizacja utworów byłaby wołaniem na puszczy, „dźwiękiem pustym”. I dlatego autor *Tropów zimowych* tak często sięga po dłuto, rylec i pióro, a także kamienne płyty, runiczne znaki i zmarznięte ślady. Jak powiada Stanisław Cichowicz:

Trwałość materialnego podłoża, w którym sens miałby być wyryty, na które znak miałby być naniesiony, przekształca ów warunek [przetrwania znaku w świecie – M.P.] w wystarczający, z jednym uzupełnieniem. Naniesienie to, czy też wyrycie – właśnie ze względu na inne sposoby – musi być wpisem; najtrwałszym sensem jest sens inskrypcji; sens musi być wpisany w świat. Całkowita idealność (a więc nieograniczona powtarzal-

ność) i zupełna obiektywność (a więc powszechna dostępność) znamionują sens czegoś zamknięty dopiero w znaku pisanym. Jak wiadomo [...] dopiero [sens – M.P.] złożony na piśmie może czekać na żyjących, na zmarłych oraz na nie narodzonych, czekać na nich wszystkich pod nieobecność zarówno tego, czego wciąż jest prawdą, jak tego, kto ów znak dał<sup>74</sup>.

Dlatego tylko skryptoralne przedsięwzięcia poetyckie pozwalały Weintraubowi „zamieszkać” na trwale. Lecz ten pisany „dom ze spiżu” nie niósł ze sobą pogody familiarnego spokoju, ukojenia, lecz serię wanitatywnych myśli o zamknięciu trumiennego wieka jeszcze za życia:

Uderzasz dłutem w twardą korę wieku  
torując drogę falom czarnych fałd.  
Ale pod nimi nie drgnie żywy kształt,  
gdy niebo ciąży jak trumienne wieko.

JKW, *Do Artysty*, s. 207

Dlatego w wojennym okresie twórczości poety nie znajdziemy, tak częstych w juveniliach, form satyrycznych, humorystycznych, a tylko solenną powagę, niezachwianą grandilokwencję i pełną emfatycznych zwrotów podniosłość stylu. Dlatego w tych samych kategoriach należy spoglądać na poetyckie „rzeźby”. Weintraub wykorzystuje tylko te plastyczne formuły wyrazu, które są stylistycznie przyległe do jego wzniosłych stanów myśli. Będą to zatem pomnikowe apologie trwania albo witrażowe kompozycje lub też nagrobkowe reliefy zapożyczone ze sztuki sepulkralnej. To dosłowne nawiązania do rzeźbiarskiej profesji. Również technika sgraffito wymaga od autora odpowiedniego namysłu nad skryptoralną stroną poetyckiego projektu i pewnej hipertrofii stylu górnego. Wszystkie te dezyderaty doskonale wypełnione zostały w korpusie tekstów zimowych. Dodatkowo reliefowa stylizacja nadała poezji Weintrauba, na co – niestety – nie wskazują historycznoliterackie listy obecności, tak pożądaną trwałość zmarzliny i wytrzymałość kamienia:

<sup>74</sup> S. Cichowicz: *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*. Gdańsk 1996, s. 8.



When used externally, sgraffito is a weather resistant form of ornamentation capable of withstanding heat and rain and frost because it is a very hard surface and much less porous than stone or bricks<sup>75</sup>.

$$P = E/C$$

Podobnie jak dzieło malarskie zamknięte jest w obramowanej przestrzeni, tak wytwór sztuki reliefowej „dzieje się” w określonych, zamkniętych obszarach swego materiału. I tak też musimy spojrzeć na teksty Jerzego Kamila Weintrauba. Najważniejszym parametrem korpusu tekstów zimowych pozostaje przestrzeń, w wielorakich – jak się okaże – aspektach. Phillipe Sollers odpowiada nam, że kiedy porzucamy słowo mówione na rzecz słowa zapisanego, wtedy przyczyniamy się do przekształcania czasu w przestrzeń<sup>76</sup>. Poeta w każdym „zimowym” utworze pragnie zagospodarować tę przestrzeń, zamieszkać w niej, pozostawić trwały ślad, odcisnąć własną pieczęć lub też ujawnić monstrualną wielkość przestrzeni, a tym samym wskazać na niemoc pomieszczenia jej w tekście. Co więcej, spacjalna konstytucja Weintraubowych światów wskazuje na wyraźny lęk przestrzeni sytuującego się w niej podmiotu. Jednak w tym lęku monologisty nie obezwładnia wysokość, lecz rozległość – mały metraż warszawskiej kryjówki lub bezkres wyobraźniowego borealnego kraju. Znajac rozmaite układy i zależności fizykalnych parametrów (czasu, przestrzeni) Weintraubowego świata, możemy sporządzić wzór, który pozwala na badawczą, by tak rzec, „obliczalność” poetyckiego marzenia, uściślenie światobrazu poety, wymierne wyrażenie fizycznej a nie abstrakcyjnej rozciągłości wciąż jeszcze tekstowej przestrzeni. Uwzględniając najważniejsze liryczne współczynniki, możemy wyprowadzić z zimowej li-

<sup>75</sup> J. Lamb: *An introduction to Sgraffito in England*. „Context” 1998, nr 9. Zob. [http://www.ihbc.org.uk/context\\_archive/59/sgraffito\\_dir/sgraffito\\_s2.htm](http://www.ihbc.org.uk/context_archive/59/sgraffito_dir/sgraffito_s2.htm) [data dostępu: 10 X 2008].

<sup>76</sup> Por. P. Sollers: *Littérature et totalité*. In: I d e m: *L'écriture et „L'Expérience des limites”*. Paris 1970, s. 70.

ryki Weintrauba takie oto równanie: [P]rzestrzeń równa się [E]gzystencji podzielonej przez [C]zas. Niewątpliwe zastrzeżenia u przedstawiciela nauk ścisłych może wzbudzić zestawienia wartości wymiernych (P i C) z niewymiernymi (E). Lecz świat poetycki stworzony w tak szczególnym, „zakrzywionym” czasie ma prawo omijać ustalenia fizyki euklidesowej. W korpusie tekstów zimowych przestrzeń podlega szczególnym wpływom ze strony monologisty. Wydaje się odbiornikiem egzystencjalnych lęków i uniesień wyobraźni wywołanych przez czas – ten „mały” – historyczny i ten „wielki” – kosmologiczny, a także czas literackiej tradycji. Zatem te dwa czasy, mające tak wielki wpływ na egzystencjalne odczucia, powodują dwuwektorową rozciągłość spacjalną. Pierwszy współczynnik generuje właściwy obraz borealnego kraju jako rozległego, nieogarnionego, porażającego przestrzennym bezmiarem:

i długo bym płynął nad mroźną przestrzenią

JKW, *Jastrząb*, s. 182

Lecz jakże wzrokiem ogarnę  
tę wielką przestrzeń przede mną [...]?

JKW, *List do przyjaciół*, s. 218

ślodom tropionym uciekać, po ojczyźnie się tułać.

[.....]

Pomną w ojczyźnie tropieni ów żal bezbrzeżny jak morze,

JKW, \*\*\*inc. *Chrabąszcz, czarnym skrzydłem*, s. 140

Drugi porządek organizacyjny znamionuje kondensacja, uszczegółowienie, porażenie brakiem przestrzeni.

Obrócenie plecami do okien,  
powracamy na dawne mieszkanie,  
pustą przestrzeń zakuwając w kroki  
bardziej ciężkie niżli pożegnanie.

JKW, (II. *O wielkości i wyczekiwaniu*), *Tropy zimowe*, s. 182

Teraz pośród wybojów przez gościńce martwe  
trzeba przewieźć samotność, miłość i pogardę  
w czterościanie pokoju, by znowu wywalczyć

trudne życie, marzenia od słów doskonalsze...

Już jutro. Ale dzisiaj znowu w nocy wstanę,  
podslucham, jak gwiazdami ciężko dyszy przestrzeń,

JKW, *Krajobraz majowy*, s. 217

Tak pomyślana bicentryczność spacjałna ujawnia dwa rodzaje lęków przestrzeni: agorafobię i klaustrofobię. A potencjał rozrostu i ścieśniania Weintraubowych światów ma ogromną skalę. Zimowa przestrzeń może rozszerzać się we wszystkich kierunkach realnego świata lub zmaleć do postaci zimnego kamienia. Lecz przestrzeń ścieśnia się bądź rozszerza w zależności od „czasowien” egzystencji – w tym przypomina (tytułarnie zaznaczone) „serce człowiecze”: skurcze – lękliwe, paniczne zamykają świat w małych metrażach i rozkurcze – oddechy rozprężonej wyobraźni rozwlekają linię horyzontu *ad infinitum*.

Kamień milczy. Nie zwabi wiatrów, które wiały,  
będąc bryłą wspomnienia wrosła w zimne pole.

Zbudź się, woła, odpowiedz, dokąd dalej iść mi,  
kamieniu, w którym kwili dziecięca piosenka.  
Trup jesieni porasta wiosennymi liśćmi  
i lód, co w rzekę zakrzepł, tkliwym sercem pęka.

Nie chce wierzyć, więc rękę podnosi ku oczom  
i przeciera, i widzi, że jest znowu cieniem.  
Martwą ciszą kamienie po polach się toczą,  
gdy on wraca do domu samotnie... wspomnieniem.

JKW, *Romantyczność*, s. 161

Lecz prócz wskazań lirycznego kardiogramu, który diagnozuje podmiot *pars pro toto*, w zimowy projekt poeta wrysował całą swą postać. Tym samym stał się zakładnikiem przestrzeni, jednym z poszukiwaczy, który przemierza miejsca ogromne (*loci angusti*) i miejsca ciasne (*loci spatiosi*). Na którą zatem stronę przechylić szalę interpretacyjnych ważności? w kierunku pokonujących zimowe ustronie Hiperborejczyków, tytułarnie zaznaczonych „Poszukiwaczy”, czy też w stronę bezludnego, białego interioru odbitego w tek-

stowych sgraffito? Wydaje się, że w badawczych dociekaniach od relacji naocznych świadków bardziej cenniejsze jest niezbite świadectwo, niezatarty ślad. Naturą i sednem tropienia jest bowiem orzekanie o obecności, lokalizacja osoby pod jej nieobecność. Zatem *Tropy zimowe* prócz swych pierwotnych, łowieckich skojarzeń mogą również prowokować tego, który je „rozczytuje” do zadawania trudnych, egzystencjalnych pytań – o byt i formy jego obecności.

Właśnie widziałem dziś na śniegu trop sarny. Przeszła skrajem polany i zniknęła w gęstym lesie. Nie wiem, skąd wyszła, nie wiem, dokąd idzie, patrząc na trop, wiem to jedno: tu była<sup>77</sup>.

Tropy na śniegu są śladami (nie)obecności. Bowiem tropienie wyklucza widzialną obecność, zakłada tylko jej domniemanie. W tym czasie między zamierzeniem a realizacją, pogonią i schwytaniem pozostają nam jedynie presumpcje obecności, jej domysły i badawcze hipotezy. Zatem czy to kraina pusta; wypełniona tylko czytelniczą rolą eksploratora poetyckiej krainy zimy? Wydaje się, że rola „Poszukiwacza” musi pozostać lekturowym zobowiązaniem wobec tekstu Weintrauba. Anonimowa, zbiorcza formuła eksploratorów poetyckich przestrzeni niesie z sobą funkcję regulatora lektury, odautorską projekcję czytelniczej roli w interpretacyjnym wysiłku. Nie pozostaje nam zatem nic innego jak kroczyć po pozostawionych śladach, rekonstruować minione wydarzenia, odtwarzać już raz przebytą przez kogoś drogę.

## Linia życia, litera pisma

Zaden eksplorator (nawet badacz poezji) nie wyruszy w drogę bez wyraźnego celu wyprawy i odpowiedniego ekwipunku – mapy. W tym momencie można wykorzystać drugie znaczenie słowa sgraffito, które w języku polskim często tłumaczone jest jako szraf,

<sup>77</sup> J. Tischner: *...Idą i owoc przynoszą*. W: A. Kijowski: *Tropy*. Poznań 1986, s. 5.

11 „Kto ten pejzaż...”

szrafowanie. Szrafowanie (z niem. Schraffe lp. ‘kreska’, schraffieren – ‘cieniować kreskami’) oznacza kreskowanie na rysunkach (w celu wydobywania bryłowatości modelu) i na mapach (przedstawianie rzeźby terenu). Dodatkowo szrafirunek jako metoda odwzorowywania szczególnego znaczenia nabrał w momencie pojawienia się druku. Wszystkie te poszlaki nakazują ponownie spojrzeć na rysunek pisma, właściwie odczytać reliefowe *écriture*. Obszarem interpretacyjnego działania będzie zapisana karta. O ukształtowaniu tego terenu – przestrzeni tekstu tak mówi W. Toporow:

[...] rzeczy wyświecają w przestrzeni osobny i przez nie – rzeczy – konstytuowany **paradygmat** oraz swój własny porządek – **syntagmę**, czyli pewien tekst. Ten „tekst przestrzeni” dysponuje **sensem**, który można odebrać zarówno z góry [...], jak i z dołu – poprzez serię przejściowych emanacji, kiedy się pojawiają podmiot percepcji tego „tekstu przestrzeni”, już należący do standardowego typu. W tym sensie można mówić o przestrzeni jako o tekście **potencjalnym**, jej pojemniku (wzajemnie powiązanych ze swoją „zawartością”). Jednocześnie zrealizowana przestrzeń (zaktualizowana poprzez rzeczy) zgodnie z tą koncepcją powinna być pojmowana jako sam **tekst**, czyli jako rezultat nałożenia na równą, szeroką, otwartą przestrzeń pewnej sieci, plecionki, tekstury jako materii w jej „uprzestrzenionej” formie [...] <sup>78</sup>.

Pierwsze próby spoglądania na przestrzeń jako na tekst były dziełem romantycznych rewelatorów, którzy szukali tajemnego języka – szyfru przyrody, rozczytywali hieroglify natury, próbowali złamać stereotyp o znakowej „niemocie” rzeczywistości. W poetyckich traktatach Novalisa, Schlegla, Blake’a tropy pozostawione przez naturę, logos, Boga nie były utajone i skryte. W ich oczach natura nieustannie dawała znaki, wszystko „gadało” w dziwnym języku <sup>79</sup>, a rolą romantycznego poety była translacja tego szyfru, dialektu na ludzką mowę. Wydaje się, że Weintraub uczył się pil-

<sup>78</sup> W.N. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Tłum. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 88.

<sup>79</sup> Por. M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992.

nie w tej romantycznej szkole czytania i pisania. Bowiem w jego koncepcie poetologicznym – „korpusie tekstów zimowych”, odnajdziemy wiele nawiązań i fascynacji myślą dziewiętnastowiecznych „językoznawców” natury.

Lecz uniosę mękę niewysłowień,  
co nie może pogodzić się z klęską,  
że już nikt z was, nikt z was nie dopowie  
ciemnych znaków runicznych mych tęsknot.

JKW, *Mgławica*, s. 255

Sam model świata pogrążonego w zimie wydaje się hipotypoza równą obrazowym ujęciom tematu np. Novalisa (groty i podziemia) lub Blake’a (wulkany). W założeniu romantycznych twórców taki opis miał pełnić funkcje emblematyczne, dopowiadając obrazem idee myślicieli. Dlatego na stronicy poezji Blake’a pisane frazy, pomieszczone w informacyjnych wstępach, tracą prymat wobec malarzskich wyobrażeń podejmowanego tematu. Hipotypoza wojennego twórcy nie posiłkuje się ani modelem graficznym, ani nie spełnia konwencji poezji konkretnej, *carmina figurata*. Weintraub nie sytuuje swego świata ani w podziemiach, ani na niedosiężnych górskich łańcuchach. Poetycki światobraz korpusu tekstów zimowych leży na powierzchni. To zakryty śniegiem grunt. Lecz poetycki, zimowy płaskowyż powtarzający się po wielokroć w tekstach poety wypełnia dokładnie zalecenia dziewiętnastowiecznych językoznawców natury.

i zawsze będą wdrażać swe pieśni w nurt przestrzeni:  
weź pędzel, kubeł, farby.

JKW, *Początek pieśni*, s. 137

[...], to jak gdyby zmarło  
dzieciństwo moje, co w twych oczach śni,  
śnieżnym całunem by się rozpostarło  
nad kurhanami niespełnionych dni.

JKW, *Poświęcenie*, s. 256

Pamiętaj – gdy mróz taje, krew się wolno sączy.  
Gdzie stąpniesz, drzemią burze ścięte w lód pejzażu,

lecz gdy zbudzą się, pękną jak wieka wiolonczel  
i struny dróg zakrzepłych rzekom rwać rozkaza,

JKW, *Do Krzysztofa Baczyńskiego albo elegia nocy zimowej*, s. 136

Tak zaprojektowany układ spaczalny staje się białą tablicą, która zaczerni się pismem. Dlatego w tym momencie jeszcze raz powróćmy do techniki sgraffitowej, której poszukiwaliśmy w tekstach poety, a która, prócz dotychczas prezentowanych walorów artystycznych, stanowi również...

[...] uniwersalny środek wyrażania się człowieka (rysunki dzieci na mokrym piasku). Odwołują się oni [historycy sztuki, antropolodzy – M.P.] przy tym do najstarszych znanych tego rodzaju przykładów – rytów naskalnych (Francja i Hiszpania), a także kamieni runicznych (Szwecja, Norwegia, półn. Niemcy), Urbach dodaje do nich egipskie hieroglify, nacięcia w drewnie, ryty na asyryjskich i babilońskich tabliczkach glinianych oraz greckich i rzymskich płytkach ołowianych, pokrytych woskiem<sup>80</sup>.

Skoro zimowe sgraffito sytuowane jest przez znawców historii pisma jako jedno z jego podstawowych odmian, warto dookreślić, dzięki jakim właściwościom ta rzeźbiarska technika zyskała rangę znakowego szyfru? Metoda kreskowania, w której malujący/piszący posługiwał się serią bądź równoległych, bądź krzyżujących się kresek, dawała autorowi nieosiągalne dla innych technik możliwość stosowania półtonów (kreski przerywane, ciągłe lub zniwelowane do rzędu kropek). Dodatkowo każda kreska/kropka mogła mieć różną wielkość, gęstość i głębokość. Zatem linia (życia) funkcjonowała równocześnie jako litera (pisma):

Z obrazów, co mijają, pozostanie tylko  
ten jeden, obrócony w literę zamilkłą.

JKW, *Kłęska*, s. 267

<sup>80</sup> M. Jagiello-Kołaczyk: *Sgraffito pod względem historycznym, technicznym, technologicznym i artystycznym*. Dostępne w Internecie: <http://www.arch.pwr.wroc.pl/phpGbvUtd.pdf> [strona wygasła].

Wiatr ściera z nieba barwy, obnażając płótno.

JKW, *Reprodukcje*, s. 221

Takie zróżnicowanie powodowało, że sgraffito mogło być i pi-smem (szeregowa kombinacja kresek), i rzeźbą (całościowy efekt dzieła). Jednak w korpusie tekstów zimowych trudno unaocznic tą dwudzielność tekstu (jako pisma i obrazu), tą podwójność ekspresji metatekstualnej i poznawczej. Próba zastosowania badań stratygraficznych, prowadzonych na wzór archeologicznego ściągania warstw, nie może przynieść oczekiwanych, analitycznych wyników. W samym języku, który w poezji Weintrauba znamionuje wyjątkowa stylistyczna jednolitość i formalna konsekwencja, nie sposób wyodrębnić zróżnicowanych kondygnacji tekstu (poza opisanymi leksykalnymi oznacznikami barw) na wzór trójkolorowych tynków w sgraffitowej rzeźbie. Nie oznacza to jednak zaniechania reliefowego tropu. To, co niepodzielne w poetyckim języku poddaje się dywersyfikacyjnym zabiegom jako model grafemiczny. Skoro nie można przezwyciężyć homogeniczności literackiego języka *Tropów zimowych*, trzeba przyjąć tę unifikacyjną cechę poetyckiego stylu. Lecz czy poszczególne pokłady tej niewarstwowej „zimowej poetyki”, niedzielone na stacje, lekcje ani pasma czasami nie są, wzorem tajemnicy trynitarnej, „jednością trójdzielną” – sgraffitem złożonym z bieli niezawinienia, z czarnej melancholii, i czerwieni krwi? Sgraffitowa formuła interpretacyjna pozwala uwydatnić wizualność pisma. Spojrzeć na nie tak, jak by się patrzyło na płaskorzeźbę, której milczące trwanie jest wielce wymowne. Trzeba zobaczyć w tekście poety twór jednocześnie rękopiśmienny i rękodzielniczy. Dlatego Weintraubowy korpus tekstów zimowych, jako przestrzeń wielu śladów i tropów, zyska nową poszlakę badawczą. Tą pozostałością, resztką, odciskiem stanie się *écriture* – linia życia/litera pisma zawieszona między sugestywnością słowa a plastyczną konkretyzacją.



## Stepowe sgraffito

Oddajmy w końcu głos poecie:

### II. Pieśni o sercu człowieczym

Wpłynąłem na suchego przestwór  
oceanu.

A.M.

#### 1. Kamień

O stepy, których nie widziałem nigdy,  
jakże was dobrze znam!  
Tam wolność wzrosła nad kolebką krzywdy  
i serce moje tam.

Żeglując w trawy, łódź twa się zanurzy  
w bezbrzeżność tamtych lat,  
a wzrok wytropi lirycznej podróży  
na zmarzłej ziemi ślad.

Weź ślad ten w rękę, jak wyblakły płatek  
spalonych wiatrem róż  
i nieś przy sercu, biegnąc brzegiem zatok,  
gdzie schodzi las do mórz.

Weź ślad ten w rękę, wzrokiem tonąc w morzu,  
nad którym wspomnień dym  
dalekie statki w serce twe przewożą  
z krainy zórz i zim.

A jeśli w mroźną skamienieję bryłę,  
co nawet wiosną trwa,  
wspomnij o wiatrach, które tobie miłe –  
to będzie siła twa.

Bowiem ten kamień, który czujesz stopą,  
by własną przetrwać śmierć,  
w wieczność na sobie wzniesie Sewastopol  
fortecę wolnych serc.

Popatrz, jak wspiera nieba zachód krwawy  
trwanie kamiennych baszt,

jak wiatr unosi ludzi w morze sławy,  
zatknięty w serce maszt.

I moje serce, tropiąc ślad pielgrzymy,  
unosi wiatr na wschód,  
gdy ręce moje bezlitosna zima  
zakuwa w ciężki lód.

Wróc więc z przeszłości w przyszłość skamieniały,  
kamienną unieś skroń,  
w stępy i nowym towarzyszom chwały  
braterską podaj dłoń!

JKW, (*II. Pieśń o sercu człowieczym*), *Tropy zimowe*, s. 180–181

Pozostawiane tropy dają wiele do myślenia poszukiwaczom. Pracę tropiciela łączy wiele zbieżnych „czynności” z wysiłkiem interpretatora<sup>81</sup>. Obaj idą po śladach – niewyraźnych i częściowo tylko utrwalających czyjaś obecność. Lecz – co ważniejsze – i tropiciel, i glosator muszą wypracować sobie wyobrażenie czyjejś obecności – z lapidarnego śladu wysnuć historię. Dlatego „chodzenie po śladach” – czyli dopowiadanie, uzupełnianie znakowych luk, uruchomienie diatryby pytań i odpowiedzi często przeradza się w „pójście w czyjeś ślady” – mimikryczne przybranie czyjeś postaci, hermeneutyczną fuzję tropiącego i tropionego. Wydaje się, że taka zbieżność perspektyw (*coniunctio*) osoby poszukującej i postaci poszukiwanej miała miejsce w tekstowych relacjach Jerzego Kamila Weintrauba i Adama Mickiewicza. Czy tak zamierzony poetycki dialog to, jak by chciał Harold Bloom, zawłaszczenie czy też – wedle określenia Czesława Miłosza – „lektura budująca”<sup>82</sup>?

<sup>81</sup> Ciekawie pisze o tym Beata Mytych: „Polowanie wymaga pola, polującego oraz zwierzyny. Myśliwy, niczym pierwszy w dziejach badacz filolog, rusza w stronę tego co odroczone, co już zniknęło w zielonym gąszczu, zostawiając jednak subtelne ślady zapraszające do lektury. [...] Pole »popisane« krzyżującymi się tropami, szczególnie jeśli dotyczy to białego pola, czyli terenu pokrytego śniegiem, łatwego do tropienia zwierzyny, zaprasza niejako do lektury, wystawia ślady-znaki niczym stronicę książki opowiadającej zajmujące historie”. B. Mytych: *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku*. Katowice 2004, s. 9.

<sup>82</sup> C. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 175.

## Wpłynałem, wpływam, wpływę

Nie trzeba być wielce domyślnym i dalekowzrocznym, by błędnie odczytać krymski adres poetyckiego nawiązania *Tropów zimowych*. Pozostaje tylko pytanie o celowość użycia najbardziej znanego Mickiewiczowskiego tekstu – „liczana”, znanego odbiorcom nie tylko z polonistycznego kręgu. Dlaczego tak powszechny, funkcjonujący w publicznej domenie kultury literackiej wiersz-cytat stał się mottem Weintraubowej intymistyki, wyznaniem jak najbardziej osobistych i trudnych wspomnień? Jak zbliżyć do siebie tak różne i dalekie przestrzenie? Jeszcze raz przeczytajmy motto i pierwsze wersy *Pieśni o sercu człowieczym*:

Wpłynałem na suchego przestwór  
oceanu.

A.M.

### 1. Kamień

O stepy, których nie widziałem nigdy,  
jakże was dobrze znam!  
Tam wolność wzrosła nad kolebką krzywdy  
i serce moje tam.

Żeglując w trawy, łódź twa się zanurzy  
w bezbrzeżność tamtych lat,  
a wzrok wytropi lirycznej podróży  
na zmarzłej ziemi ślad.

Pierwsze, ważne „przesunięcie” między mottem a wierszem właściwym zaznacza się w czasowym trybie obu subtekstów – Mickiewiczowskim *in statu nascendi* (wpłynałem) oraz Weintraubowym *presens historicum* (nie widziałem ...znam). Ireneusz Opacki, tłumacząc korektorskie zabiegi Mickiewicza, który zastąpił inicjalny wers „Poznałem stepowego podróż oceanu” znaną już nam dobrze wstępną formułą „Wpłynałem na suchego przestwór oceanu”, powiada:

Dwie skrajne redakcje są diametralnie różne, z różnych pozycji wypowiedane. Pierwsza – z pozycji epickiej, z pozycji spoglądania

na rzeczy już dokonane: „**Poznałem**”... To słowo zamyka cały wiersz, po tej formule następujący, w czasie przeszłym, cofa go głęboko, wstecz wobec czasu, w którym wiersz jest wypowiadany. Druga, ostateczna redakcja – przeciwnie. Ona ustala czas rozpoczęcia wypowiadania wiersza w momencie wjazdu na step. Czas wypowiadania wiersza staje się współbieżny z czasem podróży wania po „suchym oceanie” [...] <sup>83</sup>.

Wydaje się, że właśnie ten presentystyczny kontekst miał na uwadze autor *Tropów zimowych* – tak by zaczęte w motcie *Stępy akermanskie* trwały w przestrzeni zimowego tekstu, by wiersz Weintrauba „podszyty” był Mickiewiczowskim poetyckim impregnatem. W ten sposób powstaje temporalno-spacjalne sgraffito: troisty podział czasowy (Mickiewiczowskie „wpłynąłem”, Weintraubowe „jak-że was dobrze znam”, a także skierowana do lirycznego adresata projekcja czasu przyszłego „łódź twa się zanurzy”) i potrójna fragmentacja przestrzeni (zielone stępy Mickiewicza, białe stępy Weintrauba, a także projektowana „forteca wolnych serc”). Dodatkowo, o inicjalnych wersach pierwszego z sonetów krymskich, tak mówi Ingarden: „przy czytaniu tego miejsca pojawia się wzrokowy wygląd bezkresnego stepu, pokrytego falami zieloności popstrzonej plamami kwiatów” <sup>84</sup>. Utwór Mickiewicza cały czas pobrzmiewa w trakcie lektury *Kamienia* i jako jego kontekst macierzysty, ciągły **podtekst** Weintraubowego wiersza, stanowi układ odniesienia jego wygłosów i sensów. Niezwykła to bowiem intertekstualna relacja, w której młody poeta przyzwala na tak głęboki wpływ na liryczny kształt swego utworu. Nawet jeśli „fundatorem” wyobraźniowej platformy pozostaje arcymistrz poetyckiego słowa. Lecz takie przepisanie fraz wieszczca nie świadczy bynajmniej o niedostatku poetyckiego kunsztu młodego liryka. To coś więcej niż akt hermeneutycznej „komunii”, która przekracza bariery czasowe i przestrzenne, a także więcej niż kultywowanie pól romantycznej tradycji. Poszukiwania i transpozycje własnych mąk i lęków na utrwalone w literaturze ob-

<sup>83</sup> I. Opacki: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972, s. 14.

<sup>84</sup> R. Ingarden: *Szkice z filozofii literatury*. T. 1. Łódź 1947, s. 54.

razy samotności i złudnej piękności świata mają szczególne znaczenie u poety, któremu odjęty został soteriologiczny znak cierpienia. Cytat z utworu Mickiewicza traktuje Weintraub jako wypis z najświętszej dla siebie Księgi – poetyckiej biblii(oteki). Dlatego krymska ekskursja Mickiewicza funkcjonuje w tekście wojennego poety jako ewangeliczna przypowieść o samotności, alienacji, „urodzie i żalobie”<sup>85</sup> świata. Bibliograficzny adres wykorzystanej cytacji, a także peryfrastyczne powtórzenie zapożyczonego tekstu świadczą nie tyle o wysiłku zrozumienia, lecz o podjętej próbie powtórnego przeżycia „przygody” Mickiewicza. W tym wymiarze wypis ze *Stepów akermanskich* staje się Nowym Romantycznym Testamentem, który mocą parabolicznej opowieści potrafi być zrozumiany przez każdą, mniej lub bardziej odległą w czasie, egzystencję. Poeta „czasów pogardy”, stąpając po śladach myśli, szuka obecności. Dlatego „zmarzły na ziemi ślad” stanowi pretekst do przypominania wiadomych sobie rzeczy („nie widziałem ...znam”), rodzaj poetyckiej *anamnesis*, w której z głębszego tła pamięci powstają „wpływowe” postacie. Lecz czy taka intertekstualna relacja stanowi tylko nobilitację utworu Weintrauba, sytuując *Tropy zimowe* w kręgu romantycznego układu sił, czy też może nieznaną, zapomnianą poetę próbuje coś ważnego o Mickiewiczu dopowiedzieć, poprzez współodczuwanie odsłonić nam zatajone tropy wielkiej, romantycznej egzystencji?

Weintraubowy pobyt na Krymie – znajomość i sentymentalna więź („Tam wolność wzrosła”) z tym miejscem każe nam zadać pytanie o status tak ukształtowanego wspomnienia. Czy autobiografia może posiłkować się tekstem programowo fikcyjnym, czy tak ukształtowany poetycki pamiętnik (pozbawiony jednak zdarzeń, ludzi, dat), w którym więcej jest zmilczeń niż retrospektywnego wspominkarstwa może świadczyć o przygodach podmiotu? A może taka *quasi*-autobiograficzna formuła to rodzaj filologicznej prowokacji – tak pomyślanej, by równocześnie mówić o sobie i o Innym. Dlatego dziennik zimowej podróży nie utrwała przeżyć bytu pamiętającego, lecz wznosi się w swej opowieści ponad osobiste wy-

<sup>85</sup> Za: I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.

padki, obywa się bez autocharakterystyki, chcąc zgłębić ponad-osobniczą pamięć miejsca – topoi krymskiego ustronia.

## Romantyczne tropy

Nim wkroczymy w przestwór stepów, przyjrzyjmy się dwóm poszlakom, wyraźnym romantycznym śladom, a dokładniej – tropom Mickiewiczowskiej „stopy”:

Bo z ojczystej ziemi  
takie milczenie powiało... bez echa,  
jakby mieszkało między umarłemi;  
a dla nas żywych gorzka to pociecha,  
gdy cień poety schyla się nad niemi,  
cmentarną wierzba smutno się uśmiecha,  
i tylko jesień szumi mu u czoła,  
gdy szepce cieniom:

„Wróćcie. Nikt nie woła!”

I odjeżdżamy, by powrócić znowu,  
poprzez bezdroża, przez wieczność stepową,  
w zmierzch, co jak żebrak się schyla pokorny, [...]

Cmentarz ojczyzny się zbliża:

żyjące próchna, w skórę obleczone,  
jak krety ryją wśród korzeni krzyża,  
jeno we własną pustkę zapatrzone,  
gdzie niegdyś były serca... Dalej, dalej,  
bo tylko cienie mówią żywym głosem,  
a tutaj jesień, co z rozwianym włosem  
nad kolebeczką jak matka się żali,  
a tam szlochanie dziecięcia się pali  
wątlym płomykiem, ale nadaremno  
chce go rozdmuchać...

Wiatr, co wieje z ciszy,  
zagasi płacz, unosząc skargę ciemną  
w noc, co jest śmiercią.

Jedźmy. Nikt nie słyszy.

Mickiewiczowskie zawołanie – „Jedźmy, nikt nie woła!” – ekspozycjonowało postawę wolności wewnętrznej bohatera oraz jego niezależność od okoliczności zewnętrznych<sup>86</sup>. Jak wiadomo, romantyczny bohater nie okaże się suwerenem krymskiego świata. Ale w tym zawołaniu ekspozycjonuje się trochę naiwne, lecz bardzo sugestywne poczucie wolnej, niczym niezdeteterminowanej świadomości, iście romantyczne wyzwanie rzucone światu, Bogu, Historii. A jak zmieni się sytuacja monologisty, gdy zamiast okrzyku – „Jedźmy. Nikt nie woła!”; pojawi się szept – „Jedźmy. Nikt nie słyszy”? Zniknie wnet romantyzm wielkich przestrzeni, tromtadracki gest egotycznej wyniosłości, a pojawi się lękliwy, pełny widomych lub urojonych obaw bohater Weintraubowego tekstu. Odmienność frazy Weintrauba od Mickiewiczowskiego zawołania „Jedźmy. Nikt nie woła!” prokuruje sytuację zagrożenia, suponuje „widmowe” postaci słuchających, podsłuchujących. Tropiąc ślad pielgrzyma, bohater sam staje się obiektem podchodów. Fraza – **nikt nie słyszy** implikuje wnioski – zazwyczaj ktoś słucha, ktoś śledzi, lecz w tej dogodnej chwili tego nie czyni. Czy ten ktoś/nikt to tylko fantomatyczny twór zmęczonej wygnańskim losem wyobraźni poety czy też człowieczy lub boski Obserwator, Słuchacz?

Drugim Mickiewiczowskim tropem zostawionym wśród tekstów Jerzego Kamila Weintrauba jest poemat *Śpiew pod łuną*, a dokładnie fragmenty części dziesiątej *Głos I*:

---

<sup>86</sup> Tak na temat Mickiewiczowskiego zawołania „Jedźmy, nikt nie woła!” rozmawiają Jarosław Marek Rymkiewicz i Adam Poprawa: „A.P.: Wydaje mi się, że słynne zakończenie *Stepów akemańskich* »Jedźmy, nikt nie woła« – można traktować także jako zapis konstatacji kogoś, kto uświadamia sobie swoje uwolnienie się od pewnych zobowiązań przeszłości. [...] J.M.R.: Mickiewicz, przy całym dramatyzmie jego sytuacji, jak powiedział, ma tę korzyść duchową, że realizuje idealnie model poety romantycznego. Także i w ten sposób, że przyszłość jego jest mu nie znana i jest nieprzewidywalna. W słowach »Jedźmy, nikt nie woła« jest to niewątpliwie zapisane. [...] Wydaje mi się, że takie widzenie siebie również idealnie realizuje pewną modelową cechę poety romantycznego. Jestem w krajach cudzych. Jestem samotny. Jestem rzucony w los, ale mój przyszły los jest mi nie znany i nie wiem, co ze mną będzie”. Zob.: *Mickiewicz czyli...*, s. 101–102.

Item to szczęścia i smutku powierzał cieplej twej ziemi:  
me wiersze były ziarnami, co kielkowały w twej glebie  
i wybuchały ptakami, skrzydłami zmierzchu sinemi,  
by uciec od ciebie daleko i znów powrócić do ciebie.

I moim było twe lato: spalona słońcem równina,  
suchy krajobraz ubóstwa, zgrzybiałe wierzby i wioski.  
A dalej, gdzie wątlých sosen step się bezkresny ugiął,  
trwała twa przeszłość i żyła. I step trwał Mickiewiczowski.

Rzadki to przypadek, by pozostawiony ślad był aż tak czytelny – kiedy zamiast aluzyjnej formuły poeta wpisał nadto wyraźny wręcz przypisowy zwrot – „I step trwał Mickiewiczowski”. Należy zatem traktować ten poetycki akt jako wyraźną deklarację, poświadczającą patronat piszącego *Śpiew nad łuną*. W nawiasowej, tytułarnej nocie poeta dookreślił ten tekst jako „inkantację elegijną”. I rzeczywiście, cały utwór konsekwentnie utrzymany został w nostalgicznej tonacji rozpamiętywania utraconej ojczyzny (Polsko mych brzóz i mych sosen) lub też bezpowrotnie minionych sielisko-anielskich osobniczych przestrzeni życia (dzieciństwa mego obłoki). Lecz w tej rzewno-podniosłej atmosferze poetyckiego rozliczania z utraconymi dobrami pojawia się porządek rocznych sezonów – wiosny („[...] wiersze były ziarnami, co kielkowały w twej glebie”), lata („I moim było twe lato: spalona słońcem równina”) i jesieni („I moją była twa jesień: wieczory głębokie jak stawy”). I na jesieni kończy się elegijne wyliczanie. Ale jaka to jesień? Kolory tej najbardziej wyrazistej pory roku podniesione zostały do rangi stygmatów lirycznego bólu po stracie – „jesień krwawi jak rana, I gaśniesz jesieni krwawa”. Wydawać by się mogło, że już nic nie zdoła przelicytować mocy tych zhiperbolizowanych, zantropomorfizowanych poetyckich jakości i wyglądów, że na tym nostalgicznym diapazonie uczuć nie można już podnieść siły lirycznego wyrazu. Lecz w odwodzie zostawił poeta jeszcze jedną, brakującą w *Śpiewie pod łuną* sezonową matrycę poetyckiego opisu. Zimę.

I dopiero w *Tropach zimowych* wstąpimy na „suchego przestwór oceanu”. Lecz nie będzie to ten sam, trwający w *Śpiewie nad łuną*, „step Mickiewiczowski”. Weintraub odebrał swemu monologście



pryzmat „lornetki orientalnej”<sup>87</sup> i odmienił „krymskie dekoracje” – zamiast feerycznych barw i przepychu odcieni (tak często podkreślanego „kolorytu lokalnego”) powołał monochromatyczną krainę zórz i zim. Podobne odpodobnienie zielonych stepów w zasypane śniegiem interioy odnajdziemy w liryce Bolesława Leśmiana:

I coraz bardziej sobie niedostrzeżny,  
Przydany falom ku ich przemijaniu  
Wśród pian dookoła **zieloności śnieżnej**.

*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*<sup>88</sup>; podkr. – M.P.

lub też:

Musisz przebrnąć splątane **zieloności zwoje**,  
Co od dawna mych oczu **zaproszyły głąb**.

*IV Zielona godzina*, s. 10; podkr. – M.P.

Cytacje, w tym miejscu interpretacyjnych ustaleń, utworów poetyckich Bolesława Leśmiana wytłumaczyć można wyostrzonym zmysłem krytycznym Weintrauba, który z całej lirycznej galerii twórców dwudziestolecia wyróżniał jedynie tego poetę. Twórczość autora *Łąki* stanowi ogniwo przejściowe między bujną zielonością Mickiewicza a jednostajną bielą Weintrauba. Zdaje się, że autorowi *Tropów zimowych* znany był Leśmianowski *Step*:

Wkoło mnie step, chłonący własne uciszenie.  
Wicher – rzekłbyś – z księżycą wybiega z szelestem.  
Zdaje mi się, zem ziemskie zatracił istnienie,  
Że step śni, a ja – stepu snem przelotnym jestem...

[...]

Cień za światłem, a światło sunie się za cieniem  
Po ziemi, gdzie się **w mroku zbłękitniała zieloność**,

<sup>87</sup> M. Maciejewski: *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej lyryki opisowej*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, T. 14, z. 1, s. 73.

<sup>88</sup> B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław 1974. Kolejne wiersze cytuję z tego wydania, lokalizuję je, podając tytuł i stronę antologii.

A tam, do widnokręgów przykuta milczeniem,  
Czai się rozszerzona nocą nieskończoność.

s. 41

Niezwykłą można nazwać sytuację liryczną monologisty Leśmianowego *Stepu*. Z jednej strony, podmiot wykreśla widome punkty odniesienia – „Wkoło mnie step”, „do widnokręgów [...] / [...] nieskończoność”, by z drugiej – znieść wszelką geometrię przestrzeni, wpaść w „tunel lustrzany nie znający pór roku, zamary w beczcasie”<sup>89</sup>. Wydaje się, że to ten sam „step Mickiewiczowski” tylko napisany na nowo przez Leśmiana – onirologa rzeczy i fenomenologa snów. Dlatego to, co było u poety międzywojnia „w mroku zbłękitniałą zielonością”, stanie się u twórcy okresu wojny i okupacji „na ziemi zmarłym śladem”. Bowiernie nie sposób w XX wieku powtórzyć gestu romantyka, nie można dwa razy „wejść” (wpłynąć) w tę samą „zieloność”. Leśmian całą swą poetycką energię pokładał w wejrzeniu w głębię istoty świata. Interesowało go to, co skryte, utajone, zakulisowe. Dzięki swej ejdetycznej pasji spoglądanie pod podszewkę świata wykształcił Leśmian bardzo osobny, wręcz niepowtarzalny poetycki idiom. Pomimo deklarowanego szacunku i podziwu Weintrauba wobec sztuki poetyckiej Leśmiana istnieje zasadnicza różnica w dominancie ich lirycznych dyskursów. Leśmian wykorzystuje cały swój poetycki potencjał i fenomenologiczny warsztat, by wydrzeć tajemnicę **rzeczywistości**. A jeśli pojawi się w jego poezji bohater „z imienia” – Śnigrobek lub Znikomek lub Srebroń, to zawsze będzie on postacią o niepewnym bytowym statucie, nie zaistnieje jako bohater „z krwi i kości”. Zupełnie odmienna sytuacja liryczna rysuje się w obrębie korpusu tekstów zimowych Weintrauba. W jego światobrazie nie odnajdziemy zachłannej ciekawości widzialnego świata, dociekliwości w podejmowaniu kwestii statusu, percepcji i prawdziwości rzeczywistej sfery zjawisk. Być może dlatego, że świat końca pierwszej połowy XX wieku nazbyt widocznie ukazywał swe niehumanitarne oblicze i zbyt dotkliwie (wręcz śmiertelnie)

<sup>89</sup> B. Leśmian: *Z księgi przeczuc. Prolog*. W: I d e m: *Sad rozstajny*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław 1983, s. 18; podkr. – M.P.

znaczył ludzi tamtych czasów nieusuwalnym piętnem lęku. Dlatego Weintraubowy światobraz, wyłaniający się z korpusu tekstów zimowych, poraża pustotą, jednostajnością i złowrogim milczeniem ekwiwalentyzowanym borealnymi wyglądami wewnątrztekstowej przestrzeni. W tak zaprojektowanym przez liryka czasów wojny „zimowym studio” – jakże odmiennym od Mickiewiczowskich stepów czy Leśmianowej łąki – podejmuje on namysł nad **egzystencją**, nad ludzkim bytem, nad „człowieczym sercem”. Poeta wypracował tak sterylne warunki oglądu „bytu”, by oddalić złowrogie obrazy płynące z zaokienego świata, a także by zogniskować cały swój twórczy wysiłek na podążaniu po tropach egzystencji własnej i Innych. Bowiem monologista *Tropów zimowych* znał Kordianowe „wyjście awaryjne” – „...ale jest świat drugi!” I właśnie w cudzych losach próbował Weintraub dostrzec paralele bytu własnego. A pamiętając każdego dnia o swym zaprzepaszczonej życiu, doświadczając swej „maksymalnie nieudanej egzystencji”, pozostał poeta czułym obserwatorem i komentatorem cudzych, „tekstowych” istnień, będąc jednocześnie bardzo wnikliwym demistyfikatorem wszelkiej pozy, blagi i sprzeniewierzenia. Dlatego w tekstowych relacjach z Innym, czy to z arcymistrzem Mickiewiczem, moralnym przewodnikiem Norwidem, niedoścignionym stylistą Słowackim, czy z podziwianym demistyfikatorem świata – Leśmianem, dalekie są od uniżonej czi, alegacyjnej służebności. Weintraub ma odwagę wskazać w patronackich tekstach swych wielkich mistrzów miejsca kłamliwe, punkty maskujące prawdziwe, często wstydlive oblicze poety. Dlatego w *Epilogu* i *Domku błękitnej Maryli* Weintraub „dopisał” utajoną czwartą porę roku *Pana Tadeusza*. Jednak *postscriptum* liryka czasów wojny wielce się różni od podobnego poetyckiego zamierzenia – *Ciągu dalszego Pana Tadeusza* Juliusza Słowackiego. Krzemieniecki poeta, tworząc suplement do *Pana Tadeusza*, kierował się polemiczną pasją dyskredytującą najwyższy wzlot ducha swego arcywroga. Zgoła odmienne czynniki kierowały piórem Weintrauba. Nie było jego zamiarem ani ganić twórcy narodowej epepei, ani wielbić go. Autor *Tropów zimowych* próbował jedynie toczyć debatę z wielkim poprzednikiem. A dialogizował z Nim na wiele (oprócz już wymienionych) intertekstualnych sposobów:

- opatrując tekst mottem – cytatem z utworów Mickiewicza:

I myśli tam nie puszczaj, bo myśl jak kotwica  
Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębiny  
Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci...

A. Mickiewicz

JKW, *Rzeka*, s. 145

...Z siebie wygnany,  
dzień mój przeżywam jak wstyd.

A. Mickiewicz

JKW, (*III. Kamienie*), *Droga przez noc*, s. 233–234

- poprzez nawiązania do historii życia:

Ziemia ta sama, ale serca?...

Gdybyś

znowu się znalazł, poeto, w ojczyźnie,  
musiałbyś przyszłość własną krwią ożywić  
albo krwią bratnią pola swe użyźnić.

Ty, któryś tęsknił na paryskim bruku,  
towarzysz ludu na trybunie marzeń!...

JKW, *Rzeka*, s. 146

- poprzez kryptocytaty

I słotną jesień żegnając, gdy księżyc po niebie dżdżystym  
jak gorzki uśmiech się błakał:  
Litwo, ojczyzno moja – mocniej do serca przycisnął  
jak zziębniętego skowronka.

JKW, *Pożegnanie*, s. 159

Ta sama rzeka, co niedawne dzieje  
jak hydrę wspomnień w swoim sercu chowa,

JKW, *Rzeka*, s. 146

[...] ślad pielgrzyma,  
biegnie w wieczność na wysoki brzeg.

JKW, *Liść i granit*, s. 184

– tytułarnie zaznaczając powinowactwo z wyboru:

U kresu miast zmęczonych, gdzie jesienne pola,  
drgają, wbite na kolce ogrodowych sztachet,  
cień, idący samotnie, po imieniu woła  
na stary kamień wrosły w mokrych mchów malachit.  
[...]

I chcą przyszłość wyczytać, gdy on spływa w papier,  
litery w pochylonym nad nimi obliczu,  
i gdy za oknem jesień w mokrych butach człapie  
czarne palce zegara ciszę godzin liczą.

JKW, *Romantyczność*, s. 160–161

i prosząc o błogosławieństwo spiżowego patrona:

i zanim klęski przeszłości skrzydlatą odmierzysz stopą,  
uśmiechniesz się wtedy spiżowy, bo wrócisz nam, Mickiewiczu!  
[...] Błogosław dzieciom przyszłości, Adamie,  
błogosław idącej Warszawie, miastu mojego serca.

JKW, *Warszawa*, s. 124

W podobny sposób przeczytał autor *Tropów zimowych* inne dzieło Mickiewicza – *Sonetów krymskie*. Weintraub, będąc jedynie (i aż) rezerwerem Mickiewiczowskiego „czucia”, pragnął ponowić romantyczne peregrynacje, pielgrzymować po znanych tropach – ale już w XX wieku. Taki gest pójścia w czyjeś ślady, czyli akt repetycji tematu o historycznoliterackiej renomie, możemy łączyć z twierdzeniem Jarosława Marka Rymkiewicza, który w *Żmucie* napisał, że rozumienie Mickiewicza zawsze łączy się z samorozumieniem. Zatem jaką prawdę odkrył Weintraub dla siebie, czytając teksty Mickiewicza? I jaką utajoną wiedzę o autorze *Sonetów krymskich* przekazał między wierszami *Tropów zimowych*?

Spotkanie dwóch poetów w przestrzeni białych, krymskich błoni rozpisane zostało wedle, badanych już przez nas, rzeźbiarskich konceptów. Możemy przedstawić ten poetycki dwugłos, używając typologii Gennetta, jako ciągłą obecność hipotekstu Mickiewicza w hipertekście Weintrauba. Lecz specyficzność zapisanego w *Tropach zimowych* intertekstualnego kontaktu nie pozwoli nam odna-

leźć ekwiwalentu nawet w tak obszernej „fabryce nazewniczej”<sup>90</sup> jak *Palimpsesty* francuskiego badacza. Dlatego posłużymy się wypracowaną przez siebie techniką tekstowego szrafirunku. Bowiem tylko metaforyczne ujęcie pisma może unaocznąć złożoność poetyckiego tekstu i niezwykłość krymskiego spotkania. A Mickiewiczowskie liryki pozostawiły mały margines dla glosatora, niewielką przestrzeń wpisu *postscriptum*:

W *Sonetach* osiągnęła swój zenit idea poezji – obrazu, osiągnęła swój zenit i stoczyła się w sztuczność. Niepodobna iść dalej tą drogą po Mickiewiczu<sup>91</sup>.

Weintraub jednak udanie podważył wagę Przybosiowych sądów – podobna iść po tropach poety, kiedy poszukuje się nie własnej sławy, lecz cudzej prawdy. Wojenny glosator odwrócił „zenit idei poezji – obrazu” w „nadir idei poezji – wielostopniowego reliefu”, w którym mógł zmieścić zarówno figury myśli swego wielkiego antenata, jak i własne sądy i ustalenia.

Mickiewicz uobecniony frazami z własnych tekstów i Weintraubowymi kryptocytatami, w myśl zasady sgraffito, stanowi dolną warstwę poetyckiego reliefu, pierwszy, najgłębszy podkład *Kamienia*, a tym samym podwalinę i fundament myśli, idei i poetyckiego obrazowania w wierszu. I choć Weintraubowe słowa leżą „na wierzchu”, a zimowy sztafaż pokrywa orientalną scenerię pre-tekstu, tym widoczniej daje znać o sobie umowność borealnych wyglądów świata przedstawionego. Motto zaczerpnięte ze *Stepów akermaskich* z inicjalnym „Wpłynąłem...” każe nam przez cały lekturowy czas zapamiętałe śledzić dalsze „wywierzyska” z ułamkami tekstów Mickiewicza. I w kilku miejscach rzeczywiście pęka skorupa białego światoo obrazu.

Weź ślad ten w rękę, jak wyblakły piatek  
spalonych wiatrem róż

<sup>90</sup> Za: J. Sławiński: *Bez przydziału (VII)*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 153.

<sup>91</sup> J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 37.

**i nieś przy sercu**, biegnąc brzegiem zatok,  
gdzie schodzi las do mórz.

**Weź ślad ten w rękę**, wzrokiem tonąc w morzu,  
nad którym wspomnień dym  
dalekie statki w serce twe przewożą  
z krainy zórz i zim.

podkr. – M.P.

Dyrektywy Weintraubowego monologisty (paralelizm „weź ślad ten w rękę”, „nieś przy sercu”) wydają się przeniesionym modelem „krymskiej” konwersacji Pielgrzyma z Mirzą. Tym bardziej, że w dalszym ciągu poetyckiej cytacji *Kamienia* natrafiamy na wyraźny „cytat struktury”<sup>92</sup> Mickiewiczowskiej sytuacji dialogowej:

[A:] A jeśli w mroźną skamienieję bryłę,  
co nawet wiosną trwa,

[B:] wspomnij o wiatrach, które tobie miłe –  
to będzie siła twa.

Schemat fabularny osnuty nie wokół krajoznawczej wyprawy, lecz sytuacji dolegliwej. Pytania i repliki lirycznych bohaterów nie dotyczą świata przedstawionego, lecz są reminiscencją (wspomnij) lub antycypacją (a jeśli, to będzie) marzenia lub profecji. W ten sposób oddalił się monologista *Kamienia* od „stanu kwietystycznej błogości”<sup>93</sup> bohatera *Stepów akemańskich*.

## Kamyk Gustawa

Kończąc badawczą ekskursję w „zimne kraje”, podnieśmy, czerpiący na tle białego gruntu, kamień lub – jakby poetycznie po-

<sup>92</sup> Za: D. Daneek: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 140.

<sup>93</sup> Za: Czesławem Zgorzelskim w: *O Wilnie, Lublinie i fascynacjach romantyzmem. Z profesorem Czesławem Zgorzelskim rozmawia Arkadiusz Bałtajewski*. „Znak” 1993, nr 12, s. 42.

wiedział Leśmian – „kamiażek”<sup>94</sup>. Skalna drobina ma w korpusie tekstów zimowych swą gatunkową wagę, nie tylko z uwagi na tytułarne zaznaczenie. I pomińmy już rzeźbiarskie koncepty, reliefowe upodobnienia tekstu Weintrauba. Spójrzmy na kamień – rzecz samowsobną, integralną, niepodległą. Albo „poczujmy” kamień:

Bowiem ten kamień, który czujesz stopą,  
by własną przetrwać śmierć,  
w wieczność na sobie wzniesie Sewastopol  
fortecę wolnych serc.

JKW, (I. Kamień), *Tropy zimowe*, s. 181

Na granicy borealnego kraju powoli znika śniegowa pokrywa. Piechur wkracza na kamienną drogę, a to oznacza utrudnienie pielgrzymiego szlaku, trakt wymagający cierpienia i cierpliwości. Bowiem kamień „uwiera”, „przeszkadza”, „rani”, „grodzi”, „osuwają się spod nóg”. Lecz takie są koleje (koleiny) człowieczego losu. By wzniesić z kamieni „fortecę wolnych serc”, trzeba unieść ten kamień – „własną przetrwać śmierć”. W tym przypadku powtórzenie chrystusowych kroków wymaga wkroczenia na rewolucyjną *via dolorosa*. Lecz „kamień” odnaleziony podczas lektury *Tropów zimowych* nie jest jedynym kruszywem w korpusie tekstów zimowych. Posłuchajmy, co mówi „pielgrzym” „w podmiejskie patrząc się stępy”:

Gdzie jestem? – pytam – w podmiejskie patrząc się stępy.  
Kim wy jesteście, kamienie – bracia i siostry?  
[.....]  
Jakież to guślarz te tkliwe oczy w was wyciął,  
które domowym zdały dziś mi się ogniskiem?

JKW, (III. Kamienie), *Droga przez noc*, s. 233–234

Ponownie monologista zadaje fundamentalne pytania – gdzie jestem?, kim wy jesteście? Zmienił się tylko dookolny *entourage* – zamiast pejzażu zimowego – krajobraz podmiejski. Lecz w poetyckich interpelacjach pobrzmiewają znajome słowa („guślarz”, „stępy”).

<sup>94</sup> E. Radtke: *O mechanizmach przesunięć semantycznych i przekształceń słowotwórczych w cyklu Bolesława Leśmiana „Postacie”*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 152–153.



Zatem wrzućmy kamyk do Mickiewiczowskiego ogródka i posłuchajmy jeremiady Gustawa:

Dzisiaj po latach tyłu, po takiej przemianie,  
Na miejscach najszczęśliwszych, w najsmutniejszym stanie!  
Gdybyś wziął martwy kamień, z którym igra dziecię,  
I gdybyś z tym kamieniem obchodził po świecie,  
A potem do ojczyzny wróciwszy z daleka,  
Ten sam kamień, dla tegoż samego człowieka,  
Co nim kiedyś jak dziecko igrał przy piastunie,  
Dziś dla starca zmarłego dał pod głowę w trunie;  
Gdyby z tego kamienia gorzka łza nie ciekła,  
Księżę, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła!<sup>95</sup>

w. 852–861

Dla Gustawa kawałek martwego kruszywa to kamień probierczy ludzkiego nieszczęścia. I od tego kawałka nieożywionej materii wymaga romantyczny nieszczęśnik współczucia dzielonego z człowiekiem zawieszonym między „igrą” a „truną”. Brak empatycznego odzewu ze strony najbardziej milczącej, nieczułej materialnej części obwarował Gustaw wyniosłym nakazem – „Księżę, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła!” Kamień ani drgnął, ani nie uronił łzy. I do piekła z pewnością nie trafił, bo był tylko poetyckim rekwizytem użytym przez romantycznego rewelatora w retorycznej swadzie jako *exemplum* ludzkiego bólu i rozpacz. A co by się stało, gdyby tak kamienie – nie tylko zapłakały, obruszyły się – lecz również zabrały głos:

„Znamy cię – mówią – mgła ci źrenice zatrula,  
bo patrzeć umiesz w nasz pozór jeno martwoty,  
lecz ty nas nie znasz; twa mowa dziwnie nieczuła,  
ludzki znasz kamień, kamiennej nie znasz tęsknoty.  
[...]  
Znamy cię – mówią – kamienia ucz się od ludzi,  
słowa cię zwodzą, jakże od ciebie dalekie –

<sup>95</sup> A. Mickiewicz: *Dziady. Widowisko*. W: Idem: *Utwory dramatyczne*. T. 3..., s. 104.

cieniu rozstajny, kiedy się wreszcie obudzisz,  
jeszcześ nie kamień, a już nie jesteś człowiekiem...”

JKW, (III. Kamienie), *Droga przez noc*, s. 233–234

„Twa mowa dziwnie nieczuła” – niezwykle to inwektywa skierowana do poety, a wypowiedziana przez „czuły” kamień. Lecz jej ostrze odnosi się również do nas – czytelników dziwiących się mowie kamieni. „Ludzki znasz [znacie – M.P.] kamień – kamiennej nie znasz [nie znacie – M.P.] tęsknoty” – w tej gnomicznej sekwencji kryje się przyczyna nieporozumienia kamiennej postaci i poety. Lecz w mowie kamieni znajdziemy więcej kwestii sprzecznych z ludzką logiką. Naglące pytanie – „kiedy się wreszcie obudzisz”? łączy się z oceną egzystencjalnego statusu poety – „Jeszcześ nie kamień, a już nie jesteś człowiekiem...”. Zatem kamienną koleją rzeczy człowiek wyrывa się z bytowego letargu, budzi się, by stać się... odłamkiem krzemienia.

Chciałem dotrzeć do siebie i coraz mi trudniej  
łamać myśli i słowa z kamieniem oswoić.

JKW, \*\*\*inc. *Rośniesz, nocy kamienna*, s. 211

Z tego kamiennego sylogizmu wynika, że trzeba nam nie tyle zmartwychwstać, ile wmartwychwstać. W tak przenieconej koncepcji świata, śmierci i zbawienia nie słyhać już Mickiewiczowskiego napomknienia – „Nieszczęsny, kto częściami do mogiły wrasta!”<sup>96</sup> Lecz zarówno Starzec, jak i Młodzieniec zaklęty doświadczyli kamiennej „lekkości” bytu – uciekali od niej lub przynaglali jej przyjsie. W tym aspekcie Mickiewiczowski Gustaw i Weintraubowy poeta stoją w tym kamiennym kręgu – wywołują zaklęte w materii duchy bądź też słuchają ich przedziwnej mowy. Lecz monologista *Drogi przez noc* długo musiał się uczyć martwej mowy, nim potrafił wysłuchać kamiennych lamentów i przestróg. Trudną lekcję języka materii nieożywionej możemy obserwować w *nomen omen Romantyczności*:

I przecięła październik droga martwej ciszy,  
na której wiatr zbłąkany, podarty przez sępy,

<sup>96</sup> Ibidem.

jest tylko strzępem liści, nad którymi wiszą  
jak kropla krwi zmrożonej paciorki jarzębin.

U kresu miast zmęczonych, gdzie jesienne pola,  
drgają, wbite na kolce ogrodowych sztachet,  
cień, idący samotnie, po imieniu woła  
na stary kamień wrosły w mokrych mchów malachit.

Zbudź się, woła zaryty w sen zaskorupiała,  
i powiej nagim wiatrem w głodny wzrok pokoleń!  
Kamień milczy! Nie zwabi wiatrów, które wiały  
będąc bryłą wspomnienia wrosłą w zimne pole.

Zbudź się, woła, odpowiedz, dokąd dalej iść mi,  
kamieniu, w którym kwili dziecięca piosenka.  
Trup jesieni porasta wiosennymi liśćmi  
i łód, co w rzekę zakrzepł, tkliwym sercem pęka.

Nie chce wierzyć, więc rękę podnosi ku oczom,  
i przeciera, i widzi, że jest znowu cieniem.  
Martwą ciszą kamienie po polach się toczą,  
gdy on wraca do domu samotnie... wspomnieniem.

I chcą przyszłość wyczytać, gdy on spływa w papier,  
litery w pochylonym nad nimi obliczu,  
i gdy za oknem jesień w mokrych butach człapie  
czarne palce zegara ciszę godzin liczą.

JKW, *Romantyczność*, s. 161

Spoglądając na tekst „przez szkiełko i oko” i zapominając przez chwilę o późniejszych udanych kamiennych interlokucjach, jesteśmy świadkami jednostronnych wysiłków monologisty, poetyckich błagań o chwilę rozmowy, znak, odpowiedź ze strony najmniej wyłownego z ziemskich bytów – kamienia. Żywa (wręcz żarliwa) mowa poety – pełna wykrzyknień, ale i próśb nie jest w stanie prze-móc martwej ciszy kamiennego jestestwa. Lecz w tej z pozoru nie-udanej próbie nawiązania kontaktu tkwi romantyczne, antylogiczne wypełnienie poetyckich zamierzeń. Milczenie kamienia staje się wymowne, a antropomorfizowany i psychizowany kamienny byt daje czytelne choć nieme znaki – „martwą ciszą kamienie po polach się toczą”. Tym sposobem dostrzec możemy repetycję sytuacji

lirycznej z pierwowzoru Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Lecz „widzący więcej” Weintraubowy bohater nie musi nikogo przekonywać o swej racji – ponieważ nie ma świadków, nikogo wokół niego nie ma, ba – nawet on sam nie istnieje – „cień, idący samotnie, [...] i przeciera i widzi, że znowu jest cieniem”. To, co było siłą i atutem Mickiewiczowskiego manifestu – programowość i polemiczna pasja w nawiązaniu dwudziestowiecznego romantyka zostają całkowicie z tekstu wykluczone. Albo inaczej – imaginacyjna kraina śnieżnych pól i mówiących kamieni staje się nową proklamacją poetyckiego światoobrazu, na nowo zdefiniowaną romantycznością. Blisko Mickiewicza jest Weintraub wtedy, gdy próbuje zamieszkać w wypracowanym przez romantyka świecie, ściślej – gdy poetyckim słowem zbliża się do jego egzystencji, dostraja do tonacji, przejmując jego liryczną dykcję. A wszystko po to, by odnaleźć siebie w cudzym odczuwaniu, które dzięki tej hermeneutycznej fuzji stało się tym samym doświadczeniem wygnania, samotności, odczuciem śmierci i znikomości świata. Lecz różnica dzieląca te dwie *Romantyczności* tkwi w paradygmacie opisywanych światów. Dla Mickiewicza walka o rzeczywistość była częścią projektu nowego, lepszego, antyświeceniowego świata. Weintraub takich planów już nie snuje. Odrealnienie, które staje się znakiem rozpoznawczym zimowej poetyki, staje się kapitulacją twórcy wobec rzeczywistości, świadczy o uniku wobec faktyczności. Taki poetycki *modus vivendi*, w którym odmawia się orzekania o kwestiach, problemach i diagnozach świata w sposób realistyczny, czy (tak wtedy częsty) werystyczny, ujawnia odrazę i niemoc ale i ocenę Weintrauba wobec tego „najlepszego ze światów”. Stosując tak dokładnie przemyślaną praktykę dyskursywną, w której postrzeganie świata zastępuje jego pojmowanie, a zamiast reprezentatywnej rzeczywistości poeta przedstawia nam surrealne *imago mundi*, zmusza nas do wygłoszenia waloryzujących określeń wobec tej niechcianej, wyrugowanej, złej rzeczywistości. Weintraubowy „świat udzielny”, w którym panuje wieczna zima, milcząco zaświadcza prawdę o degradacji realnego świata. Lecz deprecjonujące sądy wypowiadają, na darmo zaklinane przez Gustawa a poruszone nieszczyściem dwudziestowiecznego monologisty – kamienie:

„Znamy cię – mówią – mgła ci źrenice zatrufa,  
 bo patrzeć umiesz w nasz pozór jeno martwoty,  
 lecz ty nas nie znasz; twa mowa dziwnie nieczuła,

JKW, (III. Kamienie), *Droga przez noc*, s. 233

## Ciepło, ciepłej..., zimno, zimniej...

W wizualizacji Weintraubowego tekstu-reliefu tropiliśmy Mickiewiczowską obecność. Kontrefekt wieszczki składa się bowiem w korpusie tekstów zimowych z rozmaitych części składowych. Weintraub układa autorski portret poety, nie licząc się z chronologią zdarzeń z życia wieszczki, z dyscypliną jego tekstów. W tekstach wojennego twórcy krzyżują się ślady romantycznego pielgrzyma, mistyka, więźnia, wygnańca, samotnika. Podobnie rzecz się ma z Weintraubową koncepcją zimowego „świata udzielnego”, który połączony jest po trosze z ukłasyfikowaną formułą składniowej *Zimy miejskiej*, wizyjnej enigmatyczności *Śniła się zima*, rodem z *Pana Tadeusza* umowności konwencji, lirycznej sytuacyjności *Sonetów krymskich*, i wreszcie melancholijnej tonacji *Liryków łożańskich*. Tak pomyślany i zestawiony w korpusie tekstów zimowych zamysł hermeneutycznej restytucji Mickiewiczowskiego słowa nie stanowi zintegrowanej całości, ba – nawet nie stara się wyjść poza przyzwykły do poetyckiej biografii wieszczki, hybrydyzację jego tekstów. Bowiem Weintraubowa reinterpretacja arcytekstów kieruje się zgoła innymi dyrektywami, zadaje całkiem zaskakujące pytania. Czy za wielkością dzieła stał człowiek małego formatu? Czy tą wielką „dziedzina ułudy” kierował ktoś podobny do bajkowej postaci czar-noksiężnika z krainy Oz – postać skarłała, kryjąca się za sztucznie spotęgowanym światem cudacznej maszynierii? Tego rodzaju pytania prowokowała pisana przez przyjaciół i wrogów biografia Mickiewicza, w której odnajdziemy wiele nieścisłości, wiele rozbieżności pomiędzy deklarowaną w tekstach postawą a realnym obliczem poety. Z jednej strony, emigranci widzieli w Mickiewiczu mistrza – duchowego ojca, rewelatora duchowego świata, wcieloną emanację polskości, lecz, z drugiej strony, w dziewiętnastowiecznych

listownikach odnajdujemy takie oto zapisy: „uwierzyłem w diabła widząc tego człowieka<sup>97</sup>”. Właśnie, by zweryfikować tak bolesną wątpliwość, Weintraub sytuuje Mickiewiczowskie światy poza romantycznym teatrem cudowności, poza historycznymi sztafajami, społecznymi maskami, narodowymi minami. I próbuje zobaczyć romantyczną egzystencję w okolicznościach, które, powołując się na literacką erudycję i anegdotyczną pasję Ryszarda Przybylskiego, nie były w smak gustom wieszczu:

We Włoszech jeszcze dzisiaj traktuje się zimę jako dopust Boży, który trzeba jakoś przeżyć, niecierpliwie oczekując na rychły i nieunikniony powrót wiosny. [...] Podczas pierwszego pobytu w Rzymie zimą 1829/1830 chłód dał się Mickiewiczowi tak mocno we znaki, że ze zdziwieniem przypominał sobie ogrzane mieszkanki na północy, gdzie nie musiał moczyć zimnych stóp w miednicy z gorącą wodą i wypijać sporych ilości podgrzanego wina. „Gdybyś pan wiedział – pisał do Sergiusza Sobolewskiego 19 stycznia 1830 roku – jakie smutne życie tu prowadzimy, to jest ja prowadzę, bo wegetuję jak istny Kamczadała, prawie zawsze opatulony i zaszyty w watowany płaszcz”<sup>98</sup>.

Przybylski „żartobliwie” ukazuje nam niechęć Mickiewicza do ostrego, zimnego klimatu (Włoch?). Taka postawa romantyka północy (gdzie Rzym, gdzie Krym) może dziwić. Podobne zaproszenie do podróży „wysła” Mickiewiczowi poeta XX wieku – Jerzy Kamil Weintraub. Lecz jego „krajiny zórz i zim” nie można zlokalizować na żadnej kartograficznej karcie. To projekt tekstologiczny – metaforyczne „białe studio”, w którym osoby, rzeczy, zdarzenia ogląda się z dala od determinizmów historii, biologii i religii. Weintraubowe zaproszenie na zimową sannę ma jednak niewiele wspólnego z czasem świętowania, „białego” wypoczynku. Przypomnijmy zarzuty Weintrauba kierowane w stronę Mickiewicza goszczącego

<sup>97</sup> Z. Krasieński: *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*. T. 1. Warszawa 1988, s. 333.

<sup>98</sup> R. Przybylski: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999, s. 37.

w „pensjonacie Soplicowo”. Pomimo całego arcymistrzostwa formalnego *Pana Tadeusza* wojenny poeta wytknął romantykowi sprzeniewierzenie prawdy życia wobec litery tekstu. I dlatego w *Domku błękitnej Maryli* przerwał on spokojną kanikulę, sentymentalną podróż swego mistrza, dopisując, brakującą w poematowym świecie natury, porę zimową – sezon namysłu nad egzystencją, „czas niekonwencjonalny”, w którym osoby, rzeczy, zdarzenia ukazują się w chłodnym świetle swej, nie zawsze milej i przychylniej, prawdy. Dlatego mógł tak rzec monologista *Pożegnania*:

I słotną jesień żegnając, gdy księżyc po niebie dżdżystym  
jak gorzki uśmiech się błakał:  
Litwo, ojczyzno moja – mocniej do serca przycisnął  
jak zziębniętego skowronka.

JKW, *Pożegnanie*, s. 159

Podobnie zrewaloryzował Weintraub inne teksty mistrza Adama – *Sonety krymskie*, fragmenty *Dziadów*, *Liryki lozańskie* i pojedyncze wiersze. Wszystkie te reinterpretacyjne wysiłki młodego liryka wydają się zmierzać ku jednemu celowi – by zagłuszyć, zamazać czytane teksty, a wyostrzyć, mocno nakreślić obraz piszącego je człowieka. By nie obcować z pismami Mickiewicza, nie wertować słownika Mickiewicza, nie dyskutować z literaturą badawczą o Mickiewiczu, lecz uciec poza system biograficzno-tekstologiczny i spojrzeć w twarz Innego. Tak karkołomny plan, którego celem jest próba zgłębienia Mickiewiczowskiej egzystencji, uwolnionej z piętna konfabulacji, z konwencji „romantycznego kłamstwa”, przeprowadził Weintraub na „białych błoniach” własnego korpusu tekstów zimowych. Lecz tak ambitny i brawurowy zamiar odsłonięcia prawdziwego oblicza wielkiego poety nie mógł się obejść bez manifestacyjnie zaniechanej – literatury przedmiotu – tej wtórnej egzystencji, językowej imitacji działania, urojonego substytutu życia z bibliotecznej półki. Dlatego w Weintraubowym korpusie zimowym napotykamy na obszerny Mickiewiczowski konglomerat onomastyczny, na wierne cytacje lub parafrazy z jego tekstów, na biograficzne wyimki. Lecz te intertekstualne gry i dialogi nie mogą



przesłonić podstawowego Weintraubowego pytania o prawdę Mickiewicza – jako widzącego więcej i czującego mocniej człowieka<sup>99</sup>. Podobnie, z personalistycznej perspektywy badawczej, pyta o romantycznego bohatera Maria Cieśla-Korytowska:

Pod jakim kątem możemy więc rozważać naszych głównych bohaterów romantycznych, jeśli chcemy w nich widzieć nie wciele-  
nia idei narodowych i społecznych, nie bojowników o..., lecz po-  
 prostu ludzi o określonych paradygmatach postaw, o określonych  
 paradygmatach losów, przekładalnych na losy uniwersalne? Jeśli  
 na bok odłożymy tak patriotyzm, jak i nawet stosunek do war-  
 tości najwyższej, jaką jest Bóg [...] Myślę, że najważniejszy jest  
 i pozostanie stosunek do samego siebie i stosunek do drugiego<sup>100</sup>.

Lecz czy Weintraub ma prawo do swobodnej kompilacji własne-  
go wizerunku Mickiewicza poza porządkiem jego tekstów? Czy  
 o dawnym romantycznym świecie możemy myśleć „w sposób wol-  
ny od teorii”<sup>101</sup>? Wydaje się, że myślenie o dawnej egzystencji poza  
 tekstami jest niemożliwe, skoro ten byt wiódł już wtedy (w połowie  
 XX wieku) żywot „książkowy”, zapamiętany w piśmie. Lecz Wein-  
traub korzysta wybiórczo z tekstów źródłowych poety (poszukuje  
 u niego dylematów antropozoficznych), a także sytuuje swe roz-  
 poznania poza wszelką, ówczesną domeną interpretacyjną. Mickie-  
wicz w oczach twórcy okresu wojny i okupacji to nie poeta „milijo-  
na” imion, lecz ukryty za inicjałem A.M. – wielowymiarowy czło-  
wiek, niepodległy i wolny umysł krytyczny, Adam nowoczesnej pol-  
skiej poezji. Dlatego w zimowym światobrazie Weintrauba jawi się  
 autor *Liryków lozańskich* jako Hiperborejczyk – wyrazisty człowiek

<sup>99</sup> W pamiętniku poety zachowały się takie liryczne interlokucje: „Jakie  
 to smutne, Adamie! Dzisiaj rząd dusz zleci się usłyszawszy brzęk kiesy.  
 Wszystko można kupić, ale martwe. Nie Ojczyzna – lecz cmentarz, gdzie po-  
 między kurhanami kołocze się jej duch samotny. Wywalczone ją i zabito”.  
(JKW, *Z pamiętnika*, s. 294).

<sup>100</sup> M. Cieśla-Korytowska: *O polskim bohaterze romantycznym po la-  
tach*. „Znak” 1993, nr 12, s. 25.

<sup>101</sup> E. Husserl: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*.  
Tłum. D. Gierulanka. Warszawa 1967, s. 101.



na tle bieli, poza światem, na terenie eksterytorialnym i autonomicznym. Weintraub idzie zatem po tropach egzystencji wielkiego romantyka, omija pułapki historii, religii, biologii i pyta o sprawę wielkiej rzeczy – serce, ziemię, ofiarę i wolność:

Ziemia ta sama, ale serca?...

Gdybyś

znowu się znalazł, poeto, w ojczyźnie,  
musiałbyś przyszłość własną krwią ożywić  
albo krwią bratnią pola swe użyźnić.

Ty, któryś tęsknił na paryskim bruku,  
towarzysz ludu na trybunie marzeń!...  
[.....]

Ta sama rzeka, co niedawne dzieje  
jak hydrę wspomnień w swoim sercu chowa,  
[.....]

To pod mym oknem, gdy twój nurt przepływał,  
a w górze niebo błyszczące jak krzemień,  
twoja pieśń się zdała krwią, co z żył upływa  
nie zasłuchanej w własne serce ziemi.

JKW, *Rzeka*, s. 146

## Kto mówi, a kto pisze?

### Luksus prywatności

Borealny kraj wyobraźni, powołany w tekstach Weintrauba, nieodparcie wywołuje wrażenie bezkresnej pustki i bezdennej samotności. Ekspansywność wizji w korpusie tekstów zimowych przypomina irrealny świat metapsychicznego królestwa, konstruowany przez Słowackiego w okresie mistycznym. Romantycznemu poecie przystoi taki lot wyobraźni. Natomiast poeta „czasów apokalipsy spełnionej” musi zważać, by nie przeistoczyć się w abnegata ludz-

kich trwóg, człowieka uciekającego, *homo fugiens*. Jednak w tej śniegowej zawierusze widać wyraźnie Weintraubowe pragnienia, by przekroczyć nieznośną samotnię i zagubić swą pojedynczość w wielkiej liczbie, zbiorowym zgromadzeniu. Poetyckie marzenie o trwaniu pośród Innych, przybiera niezwykle formułę w „Chorale znad [tak pożądanego – M.P.] zgiełku”. W tych „dwunastu motywach poematu” utrwalił poeta, konsekwentnie stosując liczbę mnogą, rozmaite artykulacje idei „społem”; zaczynając od komun naturalnych – rybich ławic, pszczelich rodzin przez braterskie tłumy, przemarsze wojsk, pracę oraczy, aż po powielenie – wydawałoby się – niepowtarzalnej, postaci literackiej w *Powrocie Don Kichotów*. Niecodzienne to pragnienie zwielokrotnienia. Zazwyczaj poetycki trud skupia się wokół miejsc o mocy przekraczającej wspólny mianownik. Natomiast Weintraub wydaje się gotowy zrezygnować z *principium individuationis*, z życia osobnego – niepodjętego wszak własnowolnie, lecz wywołanego fatalnym zbiegiem historycznych okoliczności. Weintraubowe światoodczucie nie jest wrażeniem odosobnionym. Po raz pierwszy w historii działania okupanta ogarnęły zbrodniczym systemem tak ogromną liczbę cywilnej ludności.

Człowiek staje się anonimowym składnikiem masy, poddanej wspólnemu losowi. Nikt już nie jest u siebie, wszyscy są wygnani – z miast i miasteczek za mury, z mieszkań na ulice, do kryjówek i bunkrów, na plac przeładunkowy. Jednostka zmuszona jest żyć, cierpieć i umierać w tłoku i ciasnocie albo wegetować w ukryciu, z każdą chwilą spodziewając się śmierci. Nie ma tu miejsca na luksus prywatności, zniszczona zostaje sfera intymna. To doświadczenie wywołuje w świadomości piszącego odruch samoobrony – heroiczny akt pisania. Podjęcie tego aktu jest zamianowaniem własnej odrębności, własnego indywidualnego istnienia. Piszę, więc naprawdę jestem, na przekór wyrokowi zagłady. Mój jednostkowy los nabiera cech uniwersalnych, bo jest odbiciem losu zbiorowości. Nie jestem już tylko osobą prywatną. Mówię nie tylko od siebie, nie tylko o sobie. Zatem i w tym sensie nie ma miejsca na luksus prywatności<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> J. Leociak: *Relacje z getta warszawskiego: między osobowym a bezosobowym sposobem opowiadania*. „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3, s. 84.

Poeeci niezwykle często demaskują nieprzychylność miejskich, życiowych przestrzeni. W czasach przedwojennych postaci wielkomiejskie lub małomiasteczkowi „mali ludzie” z wierszy Juliana Tuwima także mieli poczucie wyalienowania, „samotności” w tłumie<sup>103</sup>. W poezji wojny i okupacji „luksus prywatności” został ludziom całkowicie odjęty. Jak to ukazał Jacek Leociak, był on bądź niemożliwy, bądź niemoralny. Pisanie o sobie, w swoim imieniu w obliczu wszechobecnego cierpienia obarczone jest, wedle terminologii Karla Jaspersa, winą metafizyczną. Nie dość, że okupacyjny poeta bytuje w samotności, pośród permanentnego zagrożenia, to dodatkowo jego „lęki i drżenia” stają się intensywniejsze o dramatyczną wiedzę – pisząc o sobie, zapominasz o innych. Zatem *licentia poetica* każdego z twórców piszących w czasie wojennym opatrzona została jedną generalizującą zasadą – *singularis pro plurali* i odpowiednio *pluralis pro singulari*. Ta wielka synekdocha nakazuje odbiorcy w Żydzie i Polaku widzieć los całych zbiorowości Żydów i Polaków, natomiast w uogólniających wyrażeniach dostrzec partykularną, indywidualną dolę. Kwestią stylu nie pozostają również Weintraubowe ogólniki – człowiek i ludzkość. Słowo „człowiek” niby w efekcie zwierciadlanej nieskończoności przylega do wielkiego zbioru istnień ludzkich, zaś w masowym pochodzie poeta będzie zdolny dostrzec pojedynczą, wyrazistą twarz.

Jestem żalem wszystkich tych, co szli  
poprzez ciemność i w ciemność uszli,  
którzy błędząc lasem ciemnych dni  
są szlochaniem zagubionej muszli.

Jestem trwogą wszystkich tych, co drżąc  
idą w ciemność i ciemności kłamią,  
którzy niosąc ciężar złotych słońc  
są jak lasy naprężonych ramion.

JKW, *Las*, s. 144

<sup>103</sup> Zob. I. Opacki: *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*. W: I d e m: „Król-Duch”, *Herostrates...*, s. 76–134.

Weintraub odejmuje lirycznemu „ja” własne *alter ego*, autorskie *porte-parole*. Podobnie dzieje się z instancjami mowczymi, które powołał poeta. Monologista co rusz abdykuje na rzecz diatryby dialogicznej – poetyckie solilokwium zmienia się w kolokwium:

„Skąd wracasz?” „Wracam z stuleci. Chciałem je wrócić w ten  
kamień,  
co pod stopami mi śpiewa”. „I cóżś zdziałał?” „Ożyły.  
Jak w zaśpiew ciemnych podziemi, gdy świat słoneczny się  
włame,  
rozpromieniły się we mnie...” „A ty?” „A ja w nich umarłem,  
bo głos mój nazbyt rozwiany tak przywalały mogiły,  
żem go już nie mógł odnaleźć. I w wszystkim byłem, i w niczem.  
JKW, (IX. Dwugłos w ciemnościach), *Droga przez noc*, s. 245

Człowiek wpisany w zimowy światoo obraz poezji Weintrauba przypomina model, wrysowanego w koło, Iksiona. Postać, rozciągnięta na kole, skupiająca w sobie symetrię świata, z jednej strony, stanowi egzemplifikację ogólnego modelu, z drugiej zaś – partykularnego, pojedynczego człowieka. J.K. Weintraub podobnie „rozpisał” człowieczy model. Raz jest to przedstawiciel rodu ludzkiego, człowiek „jako taki”. W innym przypadku, idąc po śladach tekstu, dostrzeżemy autografy, wyraźne sygnatury, szkice do autoportretu. Spójrzmy na Weintraubowego człowieka w (jego) dwóch rozdziałach – „wielogłosie instancji mowczych” i „ciele piszącym”.

## Wielogłos instancji mowczych

### Egzystencja rozpr(o/ó)szona

W czasie tak strasznym, w jakim przyszło żyć Jerzemu Kamilowi Weintraubowi, żaden pozór estetyczny, żadna abdykacja z rzeczywistości nie wchodziły w liryczną rachubę. Skoro nie było dane pocie dyktować werdykty rzeczywistości, skoro czynnik artystyczny pozostawał beczynny, pozbawiony momentu urzeczywistnienia,

musiał liryk „czasów pogardy” wypracować pozasytuacyjny model zaangażowania. Zatem poruszenie wyobraźniowych mocy – ten osobniczy, prywatny ruch oporu, stało się dla Jerzego Kamila Weintrauba przezwyciężeniem bezsilności, rodzajem lirycznej solidarności z walczącymi, cierpiącymi. W korpusie tekstów zimowych wypowiada się podmiot, który demonstracyjnie przekracza kondycję solipsystyczną „autora implikowanego”<sup>104</sup>, i jako „dysponent reguł literackich zaktualizowanych w tekście”<sup>105</sup> zaczyna „odgrywać” role społeczne, podejmować obowiązki obywatelskie, krzewić postawy patriotyczne. Oczywiście, rodzi się pytanie o granice tej zmyślanej żywotności społecznej monologisty. Tekstowe pochodne nakazywałyby nam szukać prawdziwego obrazu autora w jego singularności, w pozorach autonomii poetyckiego światoo obrazu, w znaczeniowej nominalności. Lecz jedynym kryterium, pozwalającym oddzielić imaginacyjną iluzję od ontologicznej prawdy, są poetyckie obrazy ludzkiego bólu i cierpienia, słowa pełne rezygnacji i bezyśły. Tylko w chwilach słabości i boleści opadają wszelkie maski i pozory. Stajemy wtedy w obliczu poety – Jerzego Kamila Weintrauba. Zanim jednak staniemy „twarzą w twarz” z samotnym poetą, wsłuchajmy się w tekstowe kolokwium, ustalmy osoby poetyckiego chorału, prześledźmy ten wielogłos instancji mowczych.

Wśród pozostawionych pamiętnikowych zapisów wyraźnie da się zauważyć ów wielki kwantyfikator – podnoszący pojedynczy punkt widzenia do rangi uniwersalnego widoku. Dokumentaliści lat wojennych często tłumaczą się czytelnikowi z uogólniających konstatacji, z mówienia w imieniu pozostałych:

Czytelnik zwrócił zapewne uwagę na stosowaną tutaj stale w dotychczasowym opisie liczbę mnogą. Nie jest to sprawa przypadku. W tym czasie bowiem moja prywatna, oddzielna indywidualność, której egzystencja wprawiała mnie ongiś w dumę, zredukowana została do rozmiarów minimalnych. Była nas

<sup>104</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewicz, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Podmiot liryczny*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 309–310.

<sup>105</sup> Ibidem.

teraz masa, tylko ona się liczyła, reagowaliśmy zbiorowo jak ławica ryb, dlatego zapewne nie pamiętam twarzy ani nazwisk, widzę wyłącznie obraz gromady, wspólnie i jednakowo przeżywającej niezorganizowany chaos wydarzeń, których sensu wyłączone z działań mózgi nie były zdolne w pełni objąć i pojąć. Pozostały mi natomiast w pamięci zbiorowe sceny i do dziś pełnią dla mnie funkcję niemal symboli, zdają się swoją agresywną treścią oddziaływać wręcz magicznie<sup>106</sup>.

To co rozpamiętującym czas przeszły jawi się jako ich punkt widzenia, wypracowany przez nich prywatny pryzmat postrzegania rzeczywistości, stanowi myślową formułę, opisaną w badaniach socjologicznych, psychologicznych, literaturoznawczych. Tak dzieje się w rozpatrywanym przez nas przypadku wielkich liczb Weintrauba, które nie są osobnym, efemerycznym projektem, lecz lokuja się w żywym w tamtym czasie myśleniu uniwersalistycznym i totalistycznym<sup>107</sup>. Dlatego Weintraub mówiąc o sobie, np. w pamiętniku, pomijał swą osobność i wpisywał swe „ja” w zbiorcze formuły osobowe. Nawet jeśli rozważania dotyczyły tak wrażliwych punktów jak poetyckie wybory, światopoglądowe postawy, Weintraub używał formy *pluralis*: „A my? A my? Albo za wolno zdążamy albo za prędko...” Tym sposobem w napastliwych i zjadliwych rozpoznaniach swego czasu Weintraub nie szczędził gorzkich słów także sobie: „[My]... kłamcy, tchórze, tłumacze pogardy, samotności i zawiści”. A jeśli już poeta mówił we własnym imieniu o sobie i tylko o sobie, to często konstatacje te również wskazywały na wewnętrznie utajone zbiorowości, tym razem myśli, odczuć, wątpliwości –

<sup>106</sup> H. Vogler: *Autoportret z pamięci. Część druga. Wiek męski*. Kraków 1979, s. 24.

<sup>107</sup> Tadeusz Sołtan uważa uniwersalizm za zespół filozoficznych argumentów panujący w konspiracyjnych środowiskach: „Chodziło tu głównie [w uniwersalizmie i totalizmie – M.P.] o konsekwencje wynikające z prymatu całości nad częścią. Uznanie tego prymatu nie łączyło się i nie musiało bynajmniej łączyć ani z pełną niwelacją autonomii jednostki, ani też z bezwzględnością jej podporządkowania hierarchicznemu układowi władzy. [...] Była to w dużej mierze reakcja na teoretyczne aberracje hitleryzmu”. T. Sołtan: *Motywy i fascynacje*. Warszawa 1978, s. 107.

*Mgławica we mnie.* Dlaczego „ja” liryczne wierszy zimowych wciąż ucieka w zbiorcze formuły, nieustannie uchyla się od własnej, niepodzielnej kategorii, stale składa deklaracje przynależności wobec wspólnot pokoleniowych, obywatelskich i literackich? Czy to dyspersja osobowości autora, czy też przemyślany zabieg tekstologiczny? Spróbujmy uporządkować ten algebraiczny chaos:

Liczba mnoga zaimków *ja* i *ty* nie jest znakiem mnogości, a raczej nieograniczoności (rozszerzenia i rozproszenia). Prosta pluralizację pierwszej osoby uniemożliwiają takie jej właściwości, jak unikalność i subiektywność. Tak więc *my* to nie wielość *ja*, ale złożenie *ja* + nie-*ja*, w którym człon *ja* jest stały, natomiast człon nie-*ja* zmienny i zróżnicowany; w zależności od jego wypełnienia rozróżni się inkluzywną postać *my* (*ja* + *wy*) oraz postać ekskluzywną (*ja* + *oni*)<sup>108</sup>; spotykane jest też inne znaczenie *my*, odpowiadające właściwie liczbie pojedynczej, bliskie jakby rozmytemu *ja* (np. w jednej wersji *my* królewskie, w innej zaś *my* oratorskie lub autorskie). Rozmaitość znaczeń właściwa jest również drugoosobowej formie liczby mnogiej – *wy*; inaczej zaś niż w pierwszej osobie możliwe jest tu *wy* kolektywne, oprócz niego zaś występuje *wy* uprzejmościowe, stosowane zamiast formy *ty*, nacechowanej bezpośrednio i familiarnie<sup>109</sup>.

Idąc tropem ustaleń semantyków wypowiedzi poetyckiej (Sławińskiej, Lyonsa), w poezji Weintrauba mamy do czynienia z tym „innym” znaczeniem „my”, zawieszonym między pojedynczością a mnogością – *ja/my*. Na tym semantycznym rozszerzeniu zaimka „ja”

<sup>108</sup> Według Lyonsa, *my* to *ja* plus jedna lub więcej osób, przy czym te inne osoby bądź obejmują słuchającego (*my* inkluzywne), bądź też go nie obejmują (*my* ekskluzywne); analogicznie rozróżnia on *wy* inkluzywne, obejmujące jedynie słuchaczy, oraz *wy* ekskluzywne, obejmujące oprócz słuchacza(-y) także inne osoby. Inkluzywność i ekskluzywność *wy* bywa ujmowana jeszcze inaczej: inkluzywne *wy* obejmuje więcej *ty* niż jedno, natomiast *wy* ekskluzywne nie dopuszcza więcej niż jedno *ty*. Tak przedstawia tę kwestię *Dictionnaire de linguistique* par J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin, Ch. Marcellesi, J.-B. Marcellesi, J.-P. Mevel. Paris 1973, s. 368.

<sup>109</sup> Cytat i przypis przywołuję za: A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Wrocław 1985, s. 49–50.

i jednoczesnym rozmyciu pojęcia „my” zasadza się prezentacja kategorii podmiotu mówiącego korpusu tekstów zimowych jako egzystencji rozpr(o)ószonej. Dwie są motywacje takiego ukształtowania poetyckiej instancji mowczej. Z jednej strony, Weintraub nadal mocodawcy zimowej krainy możliwość zaludniania pustych przestrzeni, sprowadzania rozmówców z rozmaitych czasów i dalekich przestrzeni (królewskie „ja”, które mówi o sobie „my”):

[...] Po ścieżce toczy się kamień.  
Przystaje. Cień się skulił zasępień listopadowych.  
Kto on? To trwoga: niedopełnienie gestu,  
co się zatrzymał w pół drogi i zamarł.  
„Skąd ród swój wiesziesz?... Strzeż się. Nie słuchaj drzew  
szelestu...”  
JKW, *(V. Spotkanie z trwogą), Droga przez noc*, s. 236

Natomiast druga perspektywa skrywa straszną tajemnicę monologisty – samotnię, w której gospodarz zimowej krainy musi konfabulować cudze głosy, prokurować sztuczny gwar, tworzyć miraż i fantazmaty wielkiej debaty („my”, które jest wielokrotnością wciąż tego samego „ja”):

Co noc uśpioną ziemię głodnymi snami zaludniam.  
Daremnie wyteżam wzrok, pogardę w ciemności ostrzę.  
JKW, *List do przyjaciół*, s. 218

lub:

Te szare twarze – to ruchome maski,  
zalanе mrokiem lub przecięte blaskiem,  
pod które własną podkładamy treść,  
uwierzone wyobrażnią naszą  
tak człowieczą, że obrazy gaszą,  
co chcą, żalosne, znów w nasz wzrok się wpleść.  
JKW, *Sprawozdanie wieczorne*, s. 253

W ten sposób powstaje niezwykły – wydaje się – eksperymentalny czy wręcz wynalazczy projekt lirycznej persony – władcy i mi-



styfikatora, moderatora poetyckich rozmów i monologisty (brzuchomówcy) udającego, dzięki swym zdolnościom i maskom, zgiełk dyskusji. Lecz w tej poetyckiej ekonomii ubywania „my” i przyrastania „ja” szala nigdy nie przechyli się jednoznacznie w czyjąś stronę. Dlatego w korpusie tekstów zimowych nigdy nie wybrzmi w pełni osobny, samowładny głos „ja”, ani też nie uzyskają rangi pierwszeństwa zbiorowe zaśpiewy czy deklaracje. Solowe popisy coraz wplątują się w chóralne wykonania, a przez zgiełk rozmów, rozgwar dysput przebija się pojedynczy głos.

Weintraubowy monologista nie tylko rezygnuje z przypisanego mu imienia, które stało się przyczyną opresji i prześladowań, lecz również bierze w nawias wszelką odmienność, indywidualność. Wyzbycie się „ja” i chęć trwania pośród podobnych sobie molekuł, na wzór śniegowych płatków (niby identycznych a niepowtarzalnych), wydaje się spełniać marzenie o bezimienności. Toteż nic dziwnego, że zimowe *imago mundi* zapełnić mogą tylko amorficzne substancje, zjawiska ulotne jak śnieg, swego rodzaju – jak powiedziałby Mircea Eliade – przedpostaciowa płynna modalność. W takim poetyckim świecie, który zyskał fenomenalny charakter dzięki *epoché* ograniczającej *ego* do biosu, pozostało już tylko wyobrażenie człowieczej doli i kondycji. By złagodzić zabiegi depersonalizujące, monologista zasłania swe oblicze fantazmatem zimowego trwania – egzystencją rozpr(o)śzoną, a tym samym utajoną<sup>110</sup>. Lecz poetyckie ucieczki przed „upostaciowieniem” – nie po-

<sup>110</sup> Podobnie sytuacja liryczna ma miejsce w lirykach lozańskich Adama Mickiewicza. To pewien zbieg okoliczności, że najbardziej samotnicze teksty, wpływające bądź z rozgoryczenia, lęku jak utwory lozańskie Mickiewicza czy też korpus tekstów zimowych Weintrauba posługują się wielkimi kwantifikatorami, figurami uogólniającymi. Takim przykładem u Weintrauba mogą być badane przez nas formy pluralis, natomiast u Mickiewicza będą to bezokoliczniki, z racji swej neutralności semantycznej (m.in. *wysłuchać się, dać się unosić, wnurzyć się*). Tak opisuje to Czesław Zgorzelski: „Bezokoliczniki [...] stają się wyrazem nie tyle wezwań czy nakazów, ile przede wszystkim dążeń, wysiłków oraz pragnień mówiącego człowieka. Przylegają do niego ściśle jako do osoby określającej w ten sposób całą najistotniejszą wartość swej wewnętrznej aktywności, nakierowanej w pełnym skupieniu ku egzystencji własnej i otaczającego ją świata, ku doświadczeniu go w pełnym zjednoczeniu, w naj-

przystają wyłącznie na rozpr(a)śzaniu mówiącego „ja” w dookólnym, również amorficznym, pejzażu. Zimowa aura wymusza sobą osobliwy liryczny eksperyment. W korpusie tekstów zimowych – tym wielostopniowym egzystencjalnym projekcie, poetyckie „ja” przechodzi szereg, metamorfoz:

Ręce mocne jak drzewo. Skóra zmarszczona jak ziemia.

JKW, *Portret*, s. 189

Nie odejdę od was na zawsze:

pozostanie po mnie mgławica.

Przyjdzie w okna waszych złud popatrzeć,

przyjdzie serca wasze nienasycać.

JKW, *Mgławica*, s. 255

Czym są obłoki? Echem naszych westchnień –

jak lzy zmienione w śnieg wysokich tęsknot

[.....]

A woda czym jest? Tych obłocznych śniegów

odbiciem wiernym, a więc echem echa

JKW, *Stara piosenka*, s. 228

Wydaje się, że fragmenty tej wojennej poezji pisane były wedle romantycznej zasady „korespondencji, zgodnie z którą »ja« artyści łączy jakości rozproszone we wszechbycie, zespala odległe sfery bytu”<sup>111</sup>. Właśnie od romantyków uczył się Weintraub, jak przekroczyć indywidualny los. A trzeba zaznaczyć, że w tradycji romantycznej znajdziemy niemałą galerię uciekinierów z nieprzyjemnego świata, zbiegów z kraju historii do krainy marzeń. I wydaje się, że romantyczne banicje wpłynęły na rozpr(o)śzony kształt lirycznej egzystencji. Mickiewiczowskie empatyczne czucia („nazywam się milijon”), Norwidowe napomknienia o „zbiorowym obowiązku” czy też poetyckie deklaracje Krasińskiego w imieniu „rodu człowie-

---

głębszym poznawaniu źródeł »przyrodzenia«, w nieukojonym, metafizycznym odczuwaniu nieskończoności”. C. Zgorzelski: *Mickiewiczowska liryka marzeń*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1985, T. 20, s. 140.

<sup>111</sup> M. Wojdyło: *Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata*. „Ruch Literacki” 1985, z. 2, s. 110.

czego całego”<sup>112</sup>, podsycane żywymi w wojennym czasie ideami uniwersalizmu i totalizmu, w wyraźny sposób ukształtowały tę zwielokrotnioną, wielogłosową instancję mowczą tekstów Weintrauba. Lecz trzeba też wspomnieć romantyczne marzenia o całkowitym zespoleniu ze światem zjawisk (Shelley, Blake) aż po rozmycie i rozproszenie własnego „ja”. To drugi romantyczny trop w badaniu proveniencji Weintraubowej egzystencji rozpr(o)ószonej. Poeta czasów wojny, wzorem swych dziewiętnastowiecznych antenatów, wcielając się w zjawiska liczbowo niewymierne, multiplikuje poetyckie „ja” do niepoliczalnych rozmiarów – „chorały chmur”, „obłoczne śniegi”, „mgławicowe blaski”. Jak pogodzić ze sobą te dwie romantyczne koncepcje podmiotu – egotyczną i empatyczną, obecne w badanych przez nas tekstach? Być może to, co wydaje się na pozór antyteczne, stanowi istotę i styl romantycznego myślenia. Takie sygnały dochodzą do nas choćby z polemiki współczesnych badaczy. Kiedy Marta Piwińska mówi, że romantyzm „szuka sposobów wyjścia ze świata, jaki jest, i ze swojego losu”<sup>113</sup>, wtedy Jan Błoński konstatuje: „Romantyzm jest szukaniem wyjścia w sytuacji bez wyjścia”<sup>114</sup>. W podobnej poetyce paradoksu rozpisane zostało Weintraubowe „ja”. Z jednej strony, sytuacja bez wyjścia powoduje zwątpienie w ocalające moce „udzielnego świata”, by z drugiej – wciąż podejmować próby przetrwania, przeczekania niekorzystnej, dziejowej „chwili”:

Jestem wszystkim i nikim, i ziemią, i niebem,  
i wiatrem, co je łączy. Powietrznym bezdrożem.

JKW, *Godziny obojętności*, s. 265

## Biała broń i biała flaga

Dotychczas w badanych tekstach poetyckich wielość Weintraubowych instancji mowczych zawierała się w przedziale nieostrym

<sup>112</sup> List Z. Kasińskiego do K. Garczyńskiego (17 stycznia 1834) w: *Listy do Konstantego Garczyńskiego*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 70.

<sup>113</sup> M. Piwińska: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981, s. 210.

<sup>114</sup> J. Błoński: (recenzja cytowanej książki M. Piwińskiej), „Ruch Literacki” 1982, nr 3/4, s. 164.

– więcej niż „ja” i mniej niż „my”. Egzystencja rozpr(o)szona w swej istocie i funkcjonalności jest projektem celowo rozmazanym, figurą niewyrazistą. Lecz korpusu tekstów zimowych nie tworzą wyłącznie tak efemeryczne konstrukty. Jerzy Kamil Weintraub nie uciekał od pokoleniowej odpowiedzialności, od rzeczywistych dylematów – w jaki sposób postępować, pisać w „czasie pogardy”? Pomimo swej trudnej sytuacji – człowieka prześladowanego, tropionego, bardziej nurtowała go kwestia – jak trwać? niż doraźna interpelacja – jak wytrwać? Dlatego w poetyckich frazach odnaleźć można próby odpowiedzi na tak zadane pytanie. Obok wielkich liczb – wieloset tysięcy ofiar, wygnańców, masowo prześladowanych narodów i nacji – Polaków, Żydów, dostrzec możemy pojedynczą ofiarę, wygnańca, Polaka, Żyda. Lecz pomiędzy tymi wewnątrztekstowymi figurami wypowiedzi poetyckiej – pojedynczym, osobnym śpiewakiem i chóralnym *canto* trwa nieprzerwanie spór o imponderabilia; czy przemawiać na modłę Tyrteusza – domagając się „rządu dusz”, czy na wzór Orfeusza – wymownie przemilczeć zły czas, dając świadectwo niezgody na zastaną sytuację. Podobna bipolarność lirycznej wizji wydaje się nieobca dla wielu poetów (żyjących również w czasie pokoju): „Systemy komunikacyjne poezji dwudziestego wieku polaryzują się w ustawicznym napięciu: w antynomiach, których różnoimienne człony w każdej chwili gotowe są wszcząć śmiertelny bój. Osamotnienie demiurga idzie o lepsze z popularnością trybuna [...]”<sup>115</sup>.

Między tyrtejskim modelem poezji a śpiewem Orfeusza zachodzi sprzeczność lirycznych dyrektyw i wygłosów. W ocenach badaczy poetyckich idiomów orfizmu i tyrteizmu znalazłyby się na przeciwnych biegunkach koncepcji słowa, na antypodach lirycznego światooobrazu. Tyrtejski ton wymusza czyn, zaś orficki akord, który w pieśń zaklina zdarzenia, staje się jedynie opowieścią o czynie. Tyrteusz żąda uczestnictwa ciała, Orfeusz zaś ma duszę wygnańca – zbiega z rzeczywistości ku jej wyobrażeniom. Pomiedzy tymi dwoma upostaciowionymi symbolami poezji sytuuje się liryczna perso-

<sup>115</sup> S. Sterna-Wachowiak: *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*. Warszawa 1984, s. 165.

na Weintrauba. Tak hybrydyczna figura poezji oddaje niełatwą i nabrzmiałą od rozterek sytuację egzystencjalną twórcy. Jak głosić literackie apologie czynnej walki, modelowanie patriotycznych zachowań, realnie trwając w ukryciu, nie biorąc udziału w boju lub konspiracji<sup>116</sup>? Czy takie roszczenia poety wobec innych, bez konsekwencji własnych wyborów, to nie uzurpacja, szalbierstwo? Niestety, w oczach krytyków piszących o Weintraubie w powojennych czasach ten dylemat w ogóle się nie pojawia. Posłuchajmy wywodu Jana Śpiewaka, który w Weintraubie widzi raczej radosnego ideologa niż tragicznego, targanego poczuciem niespełnienia, poetę:

Przebija w nich [utworach: *Wierszach grudniowych*, *Nienazwanych albo poetycznych* – M.P.] echo współczesnych wypadków, będące aktualną, aczkolwiek zawoalowaną polemiką literacko-poetyczną, skierowane przeciwko artystom, którzy nawet w latach okupacji nie chcieli porzucić swego artystowskiego stanowiska. Poeta opowiada się zaś za taką postawą artystyczną, która jest związana z walką o wyzwolenie społeczne i narodowe<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Józef Wittlin – poeta niezwykle wyczulony na sprawy słownej agitacji z oddali, wielokrotnie przestrzegał twórców przed tym haniebnym „czynem”. Jego postawa etyczna i odpowiedzialność za słowo spowodowały, że poczuł się zobowiązany wytłumaczyć się z własnej beletrystycznej próby (*Soli ziemi*), w której jeden z bohaterów (Naczelnik) posługuje się formułą *pluralis arrieticus*: „Mówiąc: wkroczymy do Belgradu i weźmiemy Warszawę, nie miał naczelnik na myśli swego fizycznego udziału w wyprawie, od którego przynajmniej na razie zwalniał go urząd i wiek. Użył on tylko popularnej w czasie wszystkich wojen formy czasownika, w której ci, co zostają w domu, manifestują swą solidarność z tymi, co idą na wojnę. W obecnej wojnie ów, że go tak nazwiemy, *pluralis arrieticus*, liczba mnoga tytułowa – również znajduje szerokie zastosowanie. Nawet niektórzy paralitycy, przykuci do swych foteli na kółkach, maszerują na Berlin, zajmują Tokio, wkraczają do Rzymu. Pustość tych form słownych w porównaniu z arcyrealnym trudem żołnierskim jest co najmniej nie-taktem [...]”. J. Wittlin: *Puste słowa*. W: Idem: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Warszawa 1999, s. 139–140.

<sup>117</sup> J. Śpiewak: *Jerzy Kamil Weintraub*. W: Idem: *Pracowite zdziwienie*. Warszawa 1971, s. 61.

Wydać się, że Jan Śpiewak w ogóle nie dostrzega dramatu Weintrauba. Krytyk wbrew faktom historycznym, prywatnym sytuacjom, poetyckim zapisom próbuje odgórnie obwołać Jerzego Kamila Weintrauba „poetą związanym z walką o wyzwolenie społeczne i narodowe”. Lecz ta ideologiczna etykieta nie ma żadnego uzasadnienia w postawie, zachowaniu czy pozostawionych pismach młodego twórcy. Sam Weintraub nawet nie nazywał się mianem poety okupacyjnego, gdyż – jak wiadomo – w ówczesnym odbiorze był to ten „śpiewak”, który przemawia w imieniu wspólnoty, z tą wspólnotą tu i teraz żyje, posługuje się jej językiem, i, co najważniejsze, jest przez nią upoważniony do mówienia w jej imieniu. Jerzy Kamil Weintraub wielokrotnie rozpamiętywał sytuację, w jakiej się znalazł i rewidował swe powinności wobec poezji, przyjaciół, narodu. Znane są nam hamletyczne wahania poety, który podaje w wątpliwość swą poetycką moc:

[...] Zbyt słaby widocznie byłem (i jestem), aby Nienazwane w słowa zaklinać.

JKW, *Z pamiętnika*, 18 I [1943], s. 274

Coraz grubszy mur oddziela mnie od rozgrywających się za oknami wydarzeń. To czas, który coraz bardziej się nawarstwia i przytępia słuch, i osłabia wzrok.

JKW, *Z pamiętnika*, 25 I [1943], s. 278

Wegetacja, trwanie od jednego sprawozdania do drugiego, obliczanie dni i nieustanne pytania: kiedy się to wszystko skończy? I diabli biorą wtedy te nadzieje i porywy, które się jeszcze w nas nie dopaliły, i chce się wielkiego spania, a nie snów. [...] Ach, rzucić to wszystko, zaprzestać tego zabebeszenia się, wyjść z siebie i stać się tym wszystkim co nas otacza. Ale tych chwil coraz mniej.

JKW, *Z pamiętnika*, 27 I [1943], s. 280

Każde przechylenie szali bądź w stronę poezji spod znaku trującego śpiewaka, bądź w stronę apeli heroicznego Tyrteja, narażało Weintrauba czy to na zarzut dezercji z kręgu niepodległościowych tematów, czy to na oskarżenie o konfabulację konspiracyjnych konwentykli, w których tak naprawdę nie uczestniczył. Pęk-

nięcie między poetyką a biografią zmusza do powołania osobnej kategorii. Osoba Weintrauba to postać o janusowym obliczu – na poły tyrtejska, na poły orficka. Niecodzienny to wymiar poetyckiej kurateli. Stąd bierze się ta wielogłosowość, kłótliva negocjacja, nerwowa zmienność punktów widzenia. Pomimo sytuacji solipsystycznej autora wierszy, paradoksalnie nie można mówić o jednej jedynej personie lirycznej, istniejącej w przestrzeni jego tekstów. Dlatego też poetyka solilokwium – wydawałby się zrośnięta z kondycją egzystencjalną Weintrauba – ustąpić musi na rzecz wielkiej debaty, poetyki kolokwium, czyli wieloosobowego sporu o rolę poety i powinności poezji.

\* \* \*

Pejzaż zimowy w wyobrażeniach Orfeusza poraża bezgłosnością, martwością zwieszonego głosu. Milczenie może być również strategią mówienia. Posłuchajmy, jak w jednym z nielicznych artykułów, których przedmiotem jest poezja Jerzego Kamila Weintrauba, badacz interpretuje poemat *Orfeusz w lesie*:

Jakkolwiek Orfeusz natężywszy głos, poruszył swoją pieśnią także niebo, zwycięzcą w tym turnieju był jednak dąb, który „milczał potężniej”. Milczenie ma większą moc, niż głos pieśniarza. Można z tego wnioskować, że pieśń powodowana cierpieniem, nie może tworzyć ładu świata, głos cierpiącego jest bowiem zawsze przeciw światu, który jest źródłem cierpienia. Być może trzeba, jak dąb, odnaleźć się w ładzie. Po prostu być<sup>118</sup>.

Interpretacyjny sąd Jerzego Poradeckiego odmawia Orfeuszowi siły wyrazu i przerzuca tę moc na dąb, który „milczał potężniej”. Lecz nie byłoby dębowej „mowy” bez udziału Orfeusza, bez wezwania „mówiącej natury”<sup>119</sup> do rywalizacji. Ponieważ dębowy bezgłos nie

<sup>118</sup> J. Poradecki: „*Śpiew od trwogi ludzkiej starszy*” *Orfeusz Jerzego Kamila Weintrauba*. W: *Idem: Orfeusz poetów dwudziestego wieku*. Łódź 1995, s. 36.

<sup>119</sup> R. Wellek: *Pojęcie romantyzmu w historii literatury*. W: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Tłum. I. Sieradzki, pod red. H. Markiewicza. Warszawa 1979, s. 242–247.



stanowi „lodowatego milczenia wyobcowania”<sup>120</sup>, więc może być po-  
czytany jako odpowiedź starożytnemu Trakowi. Tę sytuację lirycz-  
ną *Orfeusza w lesie* można w poezji Jerzego Kamila Weintrauba  
generalizować.

Tak skomponowana liryczna tonacja zakłada też całkiem odmien-  
ny od dotychczasowych typ tyrtejskiej interwencyjności. Tę zmianę  
zauważył Jan Śpiewak:

Nie wszystkie te utwory pod względem ideologicznym są jedno-  
znaczne. Poeta często cofa się w przeszłość, zaczyna idealizować,  
a niekiedy zaciera ostro kontury rzeczywistości<sup>121</sup>.

Ślady wypracowanej przez Weintrauba koncepcji liryki tyrtej-  
skiej „w czasie marnym” znaleźć możemy w *Pamiętniku* poety, kiedy  
redefiniując pojęcie żywiołu rycerskiego powiada o nim – „wskrze-  
szenie ducha najwyższej ofiarności”. Weintraub wytrąca zatem  
swym bohaterom (ale również ich przeciwnikom) z ręki nowocze-  
sny, niehumanitarny ryszunek i nakazuje walkę dawnym orę-  
żem – białą bronią. Wiąże się to w oczywisty sposób z zimowym  
ustrojem poetyckiego świata, który z racji swego głównego symbolu  
– bieli, wymusza neutralność, zawieszenie broni – stąd tyrtejskie  
białe uzbrojenie i orficka biała flaga. Spróbujmy prześledzić racje  
wyboru poetyckiej broni – białego stylusa.

Kwestia stylu to zawsze kwestia jakiegoś spiczastego przed-  
miotu. Niekiedy po prostu pióra. Ale także sztyletu, a zatem  
pugnału. Posługując się nim, można zapewne w okrutny sposób  
zaatakować [...] <sup>122</sup>.

W tak niewyrazistym, niekształtnym świecie, który rozciąga  
przed nami krajobraz zimowy, nie sposób wojować tradycyjnym orę-

<sup>120</sup> Tak o Kafkowskiej reinterpretacji śpiewu syren pisze H. Politzer: *Mil-  
czenie syren*. Tłum. J. Hummel. Warszawa 1973, s. 22. Zob. również: M. Ka-  
linowska: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa  
1989, s. 39–45.

<sup>121</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>122</sup> J. Derrida: *Kwestia stylu*. W: *Nietzsche 1900–2000*. Red. A. Przyby-  
ślawski. Kraków 1997, s. 46.



zem. Kwestia stylu, także stylu walki wymaga, by nie ranić tego wyobraźniowego, białego ustronia. Co najwyżej można go – jak podpowiada Mickiewicz – zaczerpnąć.

Pod pozorami alegorezy, mitopodobnej krainy anhelicznych fantazmatów, przemycą poeta doraźne hasła, propagandowe odezwy – agitki o wyraźnej, politycznej proveniencji, realistyczno-rodzajowe obrazki. Zimowa kraina zdaje się nie być wolna od codziennego udręczenia, od historycznych determinacji, od ideologiczności. Stąd dwugłos, podwójna maska monologisty – orficka i tyrtejska. Zawieszenie między intymistyką a propagandą zakłada dwubiegowość wierszy zimowych – od nastrojowości, poetyczności, paraboliczności do apelatywności, fraz rozkazodawczych, faktografii<sup>123</sup>. Te dwie antypodycznie rozłokowane liryczne dominanty: elegijnego chłodu i żagwi ideologii znaczą miejsca najbardziej od siebie odległe – alegorezy i agitacji<sup>124</sup>. Spójrzmy na kilka przykładów

<sup>123</sup> Podobną koncepcję bipolarności liryki możemy odnaleźć w erudycyjnej pracy Magdaleny Siwiec. Przykładowo, przybliżając czytelnikom twórczość krytyczną Alfreda de Vigny, autorka pracy *Orfeusz romantyków* dokonuje rozróżnienia między „orficką” poezją, która wprowadza w to, co niewidzialne, boskie, ma charakter symboliczny i rewelatorski a „tą inną” twórczością – „satyryczną, madrygałową, pochlebczą, polityczną, która pozostaje na usługach wartości i celów przyziemnych [...]”. Por. M. Siwiec: *Orfeusz romantyków*. Kraków 2002, s. 64–65.

<sup>124</sup> Ciekawym, równoległym dyskursem orficko/tyrtejskim są translatorskie próby poety. W przekładowym brulionie poety znajdziemy zarówno ćwiczenia orfickiej dykcji:

Nie wznos pomnika. Pozwól tylko róży,  
niech jego łaską każdy rok czerwieni,  
bo to Orfeusz. Zewsząd się wynurzy  
jego przemiana. Daremnie, zmęczeni,

szukamy innych imion. Jedne dźwięki  
Orfeuszowej pieśni są, gdy płynie.  
To już niewiele, że róż wonnych pęki  
przeżyje on o parę dni jedynie.

On zniknąć musi. O, dziwne znaczenie  
tęsknoty, która w znikającym płonie!  
Gdy słowo jego przerosło istnienie,

praktyki poetyckiej wywiedzionej z przedwojennych lektur „światopoglądowych” J.K. Weintrauba:

w tym jest płomień fabryk, kopalń, hut,  
co podpali przebudzone serca.

[.....]  
znam was, ręce, co kujecie broń,  
byśmy mogli przyszy dzień szturmować!

JKW, *Wiersze grudniowe*, s. 171

[...] nowym towarzyszom chwały  
braterską podaj dłoń!

JKW, (*I. Kamień*), *Tropy zimowe*, s. 181

w sierp świetlisty lira się wygięła,  
młot ognisty w sercu coraz prędszy.

JKW, (*III. Wiersze o sławie i milczeniu*), *Tropy zimowe*, s. 186

To sfera poetyckiej praxis, tyrteuszowych zobowiązań, a nie orfeuszowych podszeptów duszy. Rozbijając poemat na dwie nieprzystające do siebie dominanty, nie zniszczył poeta jednak koherentności i melodyki *Tropów zimowych*. Umiejętnie przeplótł archetypowe obrazy zimowego trwania z regułami doraźnej apelacji, charakterystycznej dla każdego gestu propagandowego. Trudno jednak od-

---

on jest już tam, gdzie nikt nie towarzyszy.  
Już krata liry nie więzione dłonie.  
I już podsłuchał, jak mija próg ciszy.

JKW, (R.M. Rilke: *Sonet V. Sonety do Orfeusza*), s. 367

jak i „zwierciadlaną” (autoironiczną!) próbę głosu przed plenarnym wystąpieniem:

Stoisz swą lutnię jak Tyrteusz  
Na bohaterskie ongiś tony,  
Ale wybrałeś złą publiczność  
I czas wybrałeś też chybiony.  
  
Słuchają cię i chwałą chętnie,  
Podsycasz nawet ich zapęły:  
Jaki szlachetny bieg twych myśli,  
Jaki twej formy kunszt wspaniały.

JKW, (H. Heine: *Do poety politycznego*), s. 347

powiedzieć, która szkoła poezjowania – uniwersalnych chorałów czy śpiewów historycznych, była pieśnią przewodnią w Weintraubowej wyprawie. Czy korpus wierszy zimowych stanowi propagandowe działanie tylko wzbogacone pierwiastkami najczystszej liryki? Czy też oznacza lirykę zredukowaną do aspektów argumentacyjnych znamionujących retoryczną skuteczność? Trudno dawać pierwszeństwo którejkolwiek z konwencji, tak jak trudno marginalizować, pozostawiać w tle śpiewającego Orfeusza lub deklamującego Tyrteusza. Maski podmiotu mówiącego komplementarnie dopełniają sensy *Tropów zimowych*. Dylemat, który poeta pragnie uchylić – uczestnictwa/dystansu, walki lub jej poniechania wydaje się tak samo nieusuwalny jak „podwójność” dyskursu wierszy zimowych, który „tworzy jak gdyby szereg ciągłych odcieni, sięgających od uczuciowego i ostrożnego przekonywania do nakłaniania oszukańczego; innymi słowy – od wywodu filozoficznego do technik propagandy, perswazji masowej”<sup>125</sup>. Dlatego poetyckie insygnia – biała broń Tyrteusza i biała flaga Orfeusza, oznaczające rycerską ofiarność i poniechanie pieśni, równoważą przeciwstawne sobie siły. Bo wiem głosy lirycznych person nigdy nie wybrzmiewają unisono. Kiedy Orfeusz porzuca lirę:

Znam zimy białe jak obłok.  
Znam mrozy ostre jak nóż.  
Dokąd prowadzisz, melodio,  
skrzypcami dolin wśród wzgórz?

JKW, (*I. Poszukiwacze*), *Tropy zimowe*, s. 179

Tyrteusz zaczyna melorecytację:

Szukamy ciebie, człowieku,  
o tobie, człowieku, nasz śpiew,  
niesiemy pod ciężką powieką  
twa miłość, twą walkę, twój gniew.

JKW, (*I. Poszukiwacze*), *Tropy zimowe*, s. 179

<sup>125</sup> U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weinsberg. Warszawa 1972, s. 124.

Tak samo dzieje się w momencie pojawienia się wewnątrztekstowego audytorium. Kiedy kraina pusta zaludnia się „Wy” lirycznym, masowym zaciągami słuchaczy, Orfeusz, ignorując ten fakt wspólnotowy, opuszcza własną dziedzinę i ucisza melodię duszy. Czy warto demaskować agitatora? Czy można „wyczyścić” pieśni Orfeusza z ideologicznych nieczystości? Pomimo technicznych możliwości w tzw. wybiórczej lekturze rozdzielającej bliźniacze poetyki wydaje się, że taki zabieg poważnie naruszyłby poematowy cykl *Pieśni o sercu człowieczym*. Paradoks Janusa polega na rotacyjnym modulowaniu głosu, adekwatnym do chwili doborze konwencji. A w przypadku naszych rozważań bożek zmiennych konwencji nie tyle eksponuje swe oblicze, lecz dłoń, w której monologista dzierży bądź stylisko białej flagi bądź stylus białej broni – które mają dodatkowe znaczenie dla poszukiwaczy tropów zimowych gdyż:

[...] angielski *spur*, „ostroga”, jest „tym samym słowem”, co niemiecki *Spur*: ślad, trop, wskazówka, znamię<sup>126</sup>.

### Kto mówi, a kto pisze?

Jerzy Kamil Weintraub często napomina, by patrząc na jego poezję, nie zapominać o jej historycznoliterackich kontekstach, o konkretnym czasie i przestrzeni, w jakich się ona rodziła. Jednak na próżno szukać w tekstach Weintrauba opisów konkretnych wydarzeń, relacji faktograficznych czy przekazów o randze dokumentu. Przykładowo, jeśli pojawia się w poetyckich arkuszach wiersz o belumicznej tytułaturze (*Bitwa*), to nie ma on charakteru diariuszowego opisu konkretnych działań wojennych opatrzonych dzienną datą i nazwą najbliższej miejscowości, lecz stanowi poetyckie rozważanie o Historii, Logosie, Determinizmach. Bardziej interesują Weintrauba **impoderabilia**, **powszechniki** niż **ponderabilia**, **partykularyzmy**. W korpusie tekstów zimowych Weintraub wypracował bardzo osobliwą kategorię egzystencjalną, charakterystyczne tylko dla tego (zimowego) tylko kanonu poezji. Na-

<sup>126</sup> J. Derrida: *Kwestia stylu...*, s. 47.

mysł nad liczbą instancji mowczych podniósł on do rangi zasady twórczej. Monologista, z pozoru samotny i odrzucony, staje się trybunem, orędownikiem. Można zatem rzec, że Weintraub zniósł prymat poetyckich „małych i wielkich” liczb, podział na konfesję i apel, usunął rozziw między liryczną intymistyką i masowością oraz zorkiestrował w swych *Pieśniach poszukiwaczy* orfickie śpiewy z deklamacjami Tyrteusza. Tak dzieje się w warstwie oralnej tekstów Weintrauba. Natomiast całkowicie odmienne kategorie osobowe „odrysował” poeta w warstwie skryptoralnej tekstów zimowych. To domena pojedynczej egzystencji, która przenika i przerasta pejzaż zimowego pisma. W tym momencie trzeba spróbować podążyć jej tropem. Wiadomo już kto mówi, teraz warto zapytać: kto pisze?

### Pismo pośmiertne

Michel de Certeau, badając praktyki skryptoralne, powiada, że akt pisania jest to paradoksalnie „praca śmierci i śmierci się sprzeciwiająca praca”. Weintraubowa „praca pisma” rozgrywa się między podobnymi *pro* i *contra*. W wierszu *Godło z tynku* (jak i w całym korpusie tekstów zimowych) poeta przed śmiercią ucieka, skrywa się przed nią:

Oddal miła ten śpiew co mostem westchnień zawisł  
nad nami i ptakami w zmrużone oczy prószy,  
i tylko jedna mgła wie  
o spóźnionych snów kurzawie

ale i śmierć oswaja, przybliża, kusi:

Zamknij, miła, ten wiersz sterując zimową lirą.

Zaloty i uniki wobec, bliżej nam nieznanej (a jednocześnie powszechnie obecnej) – „miłej” (konceptyczny eufemizm śmierci<sup>127</sup>) roz-

---

<sup>127</sup> „[...] w ikonografii pleć szkieletu nie jest określona. Oczywiście, pierwsze przedstawienia Śmierci odpowiadają rodzajowi słowa w danym języku: włoska morte była najpierw szkieletem z długimi włosami, podczas gdy Śmierć Niemców, der Tod – nazywana po polsku der Knochenmannn, kościotrup, a także

grywa się w przestrzeni pisma („śpiew co zawisł” i „zamknięty wiersz”). Trawers białej kartki papieru z pomocą wehikułu liter, linii, strof znamionuje praktykę skryptoralną, której postawione zostaje zadanie zmierzenia się ze śmiercią. Pisanie opatrzone zostaje mianem gestu orfickiego – zstępowania do podziemnego świata, z którego wyjścia nie możemy być pewni. Lecz kogo miałby poeta uwolnić z podziemnego świata? Eurydykę o śmiertelnym obliczu – bezimienną „miłą”? Ryzykować śmiercią, by śmierć uwolnić? Wydaje się, że każda z poetyckich decyzji (w których słychać pogłosy antycznej tragedii) skazana jest na ostateczne niepowodzenie. Lecz czy w tym dwudziestowiecznym przypadku każda próba odnalezienia śmierci stanowi o niepomysłności takiej wyprawy? W Weintraubowym światoobrazie o „piękną śmierć” trzeba walczyć, własnoręcznie ocalić ją (przerzucić nad przepaścią „most westchnień”) i czekać na jej ostatni, miłosierny ruch („zamknij miłą”). A wszystkie te żałobne ceremonie, przywołujące piękną śmierć, wykonuje poeta po to, by tekstowa – bezimienna „miła” nie stała się realną – anonimową śmiercią, tak powszechną w czasach masowych mogił i zbiorowych egzekucji<sup>128</sup>. Wszak śmierć staje się testatorem poetyckiej ostatniej woli – w jej ręce oddaje się nie tylko sam poeta, lecz

---

der Sensenmann, kosiarz – jest mężczyzną”. Za: M. Courtois: *Pani śmierć*. Tłum. M. Ochab. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i wstęp S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 108.

<sup>128</sup> Przeróżający, wręcz werystyczny obraz bezimienności w obliczu śmierci i już mimowolne, nie od człowieka wychodzące, lecz od martwego ciała, pragnienie indywidualizacji, własnego podpisu przedstawił K.K. Baczyński w wierszu *Chwila bez imienia*:

i ciemność płynie jak z rany,  
i w łoskot wozu – ciało.  
Oto jest chwila bez imienia  
wypalona w czasie jak w hymnie.  
Nitką krwi jak struną – za wozem  
wypisuje na bruku swe imię.

Akt nominacji następuje *post mortem*, przez co pisanie krwią – uważana za rodzaj życiopisania – sygnowania znaczeń własną postawą, czynem (krwią rozumianą przenośnie) przyjmuje w tekście Baczyńskiego postać ofiary ostatniej, skończonej – wypisania (wykrwawienia dosłownego).

również jego poetycki świat – zimowa kraina – „Zamknij, miła, ten wiersz sterując zimową lirą”. Przekazanie *steru* – władztwa nad poetycką zimą, odbywa się w konwencji erotyku. I choć partnerka gry miłosnej oznaczona została tylko apostroficznym zwrotem „miła”, widać wyraźnie jej niepospolitą krasę rodem ze średnio-wiecznych sztychów lub barokowych makabresek. Spójrzmy na *Zimę* Jarosława Iwaszkiewicza, w której poetyckich przestrzeniach rozgrywa się podobna potyczka z „miłą” – panią życia i śmierci:

A już nic, a już czarność, woda zamarznięta,  
 Kilka błysków na oknach, których nie wspomnimy,  
 I zimne twoje zęby, twarz co nie pamięta...  
 Chodź, chodź, spoczniemy wreszcie w czarnym cieniu zimy<sup>129</sup>.

Poetyckie czarnowidztwo zbiega się w tekście Iwaszkiewicza z bielą zimy ...i całunu. Jak powiada Anna Węgrzyniakowa: „W całej jego twórczości nie znajdziemy drugiego tak wyraźnego zauroczenia śmiercią jak w *Zimie*”<sup>130</sup>. Zarówno tekst Iwaszkiewicza, jak i *Godło z tynku* Weintrauba wyzwalają pytania i wątpliwości względem interlokutorki poetyckich rozmów, ale także każą przypuszczać, że gatunkowa konwencjonalność erotyku, w tych dwu przypadkach, została przełamana. Posłuchajmy dalej głosu badaczki:

A może ten „dziwny erotyk” jest metaforą więzi aż po grób? Na pewno stanowi deklarację wspólnoty; brniemy w ciemność ale r a z e m, odważnie patrząc sobie i prawdzie w oczy.

Ciepła w formie, mroźną w treści rozmowę z „miłą” równoważy odpowiedni rozkład akcentów liryzmu i grozy<sup>131</sup>.

Jeśli Iwaszkiewiczowską *Zimę* moglibyśmy określić mianem partnerskiej umowy z towarzyszką życia, to Weintraubowy tekst byłby isticie faustycznym kontraktem, w którym własną – indywidual-

<sup>129</sup> J. Iwaszkiewicz: *Zima*. W: Idem: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 383.

<sup>130</sup> A. Węgrzyniakowa: *Zimowa elegia Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Skamander*. T. 8: *Studia i szkice*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 142.

<sup>131</sup> Ibidem, s. 143.

na i intymną śmierć poeta zyskuje za cenę zimowej liry(ki). Dziwna to intercyza, zważywszy, że Mefistofeles dotychczas podpisywał wręcz odmienne kontrakty – ukazywał pełną wiedzę o świecie (*Faust*), fabrykował dzieła sztuki (*Doktor Faustus*), a żądał „tylko” chwili śmierci, ostatniego tchnienia. Czyżby czas dwudziestowiecznych kataklizmów umniejszył także wartość długiego, dostatecznego, szczęśliwego życia na rzecz marzenia o chwili śmierci – pięknej i co najważniejsze – własnej i intymnej? W ofierze składa się całe twórcze życie, a żąda się tylko (albo: aż) „pięknej śmierci”. Okazuje się jednak, że w tej poetyckiej buchalterii ze śmiercią po stronie poety pozostaje znacząca superata – miejsce spoczynku – kurhan „usypany” za życia – grób z pisma. Zatem odwiedzmy tę „białą nekropolię”, pamiętając o słowach Michela de Certeau – „pisanie to praca śmierci i śmierci sprzeciwiająca się praca”.

Sytuacja człowieka piszącego zostaje zaznaczona w perspektywie spojrzenia „sponad” kartki papieru. W takiej sytuacji Mickiewiczowski monologista rzecze:

I oczy moje jako dwa sokoły  
**Nad** oceanem nieprzejrzanym krąży, [...]  
 A widzą obce **pod sobą** żywioły,  
**W dół** patrzą, czując, że tam muszą zginąć<sup>132</sup>.

Postawa człowieka pochylonego nad kartką papieru i wpatrzonego w „morze śniegów, które (nie) czernieje”, zbiega się z Weintraubową metaforą pisma:

Ach gdybym był ptakiem, jastrzębiem stepowym,  
 Żeglującym po niebie zimowym,  
 [...]  
 gdzie snów mauzoleum jak bastion kamienny

JKW, (II. *Pieśń o sercu człowieczym*), *Tropy zimowe*, s. 182

Przestrzeń pisma, na którą spogląda się z góry (z lotu ptaka), u Mickiewicza zwiastuje śmierć („czując, że tam muszą zginąć”),

<sup>132</sup> A. Mickiewicz: *Dziadów część III. Ustęp...*, s. 259; podkr. – M.P.



a u Weintrauba zdaje się miejscem spoczynku („snów mauzoleum”, „bastion kamienny”), przez co mieści się już w kręgu dyskursu tanatologicznego. Zatem pismo, „grafem o znaczeniu testamentalnym”<sup>133</sup> – jak mawia Derrida, to obszar zamknięty, napisany, czyli uśmiercony. Lecz w tej mogilnej kwaterze nadaremno szukalibyśmy złożonego ciała, poddanego galwanizacji autorskiego truchła. Jest to bowiem „snów mauzoleum” – gdzie w kształcie spisanych liter przechowuje się nie zabalsamowane ciało, lecz zmumifikowaną wizję. Kończy się biografia, a zaczyna grafia. Bios został pismu odmówiony. Pismo to ślad autora, ale tylko ślad – miejsce puste. Dlatego trzeba podjąć trop i stać się jednym z zimowych *Poszukiwaczy* – by odnaleźć autora – „żywego lub martwego”.

### Zima porą negliżu?

Zimowa kraina to projekt autorski Jerzego Kamila Weintrauba. Doszukać się w nim jednak można wielu nawiązań do podobnych, romantycznych, wyobraźniowych światów i kontynuacji pokrewnych konwencji – eskapistycznych, surrealnych, metapsychicznych. Ponad omawianie tych literackich powinowactw i inspiracji warto spróbować albo odszukać twórcę białych przestrzeni, albo potwierdzić „śmierć autora”. Druga ewentualność wydaje się często projektowana w korpusie tekstów zimowych albo przez (auto)funeralną leksykę i obrazy, albo też poprzez palingenetyczne idee (*Wiersze o sławie i milczeniu*). To, co nachalnie podpowiadane, zawsze musi wzbudzić podejrzenia, domaga się badawczej weryfikacji. Bowiem monologista *Tropów zimowych* próbuje przekonywać o „śmierci autora”, o „polarnej inercji”<sup>134</sup>, o interregnum w wyobraźniowym, borealnym kraju. Modeluje on lekturowe zapatrywania tak, by czytać „wiersze zimowe” jako pisma pośmiertne, jako „pamiętniki zza grobu”. Lecz monologista jest „bytem tekstowym” – na tyle istniejącym, na ile został rozpisany przez realnego autora. Literackość, fikcja pisarska – wszystkie „piękne kłamstwa” literatury prowokują do tanatologicznej lektury – odczytywania wierszy na modłę sło-

<sup>133</sup> J. Derrida: *O gramatologii*. Tłum. B. Banasiak. Warszawa 1999.

<sup>134</sup> P. Virilio: *L'Inertie polaire*. Paris 1990.

wa testamentalnego. Stąd wielość osób (wielka literacka rodzina), mnogość testatorów (tekstowi spadkobiercy), gąszcz „cudzych słów”, z których trzeba się rozliczyć. W poprzednim podrozdziale próbowaliśmy uporządkować ten liryczny gwar, to kolokwium goszczących w zimnej krainie. Lecz tropiąc multiplikacje instancji mowczych, porządkując chorały, wielogłosy i kantyleny, umykał nam prawdziwy sprawca i prawodawca borealnego kraju – Jerzy Kamil Weintraub. W wielu miejscach tekstu, noszących na pozór znamiona intymistyki lub autobiografii, poeta albo rozpr(a)ószał swą egzystencję na wzór śniegowego opadu, albo ukrywał się za wyglądami zimowej scenografii lub też, w tekstach najbardziej dramatycznych (*Poeta, Kłęska*), „ubywał” z wykreowanego przez siebie świata. Zatem czy możliwe jest spotkanie nie z tekstami, maskami egzystencji, lirycznym dyskursem Jerzego Kamila Weintrauba – lecz z samym Jerzym Kamilem Weintraubem (1916–1943)? Ktoś odpowie, że takie domaganie się dosłowności, wiernego realiom wizerunku nie przystoi badaczowi poetyckiej wyobraźni. Są przecież pozostawione przez poetę fragmenty pamiętnika, wspomnienia przyjaciół, kilka fotografii i konterfektów. Czy zatem niemożliwe staje się spotkanie w poezji niekonfabulowanej prawdy bycia, wolnej od oplotów literackości rzeczywiście egzystencji?

W poszukiwaniach obrazu autora z pomocą przychodzi nam chłód biegunowego klimatu. O tyle może to dziwić, że, tropiąc rzeczywisty wizerunek twórcy, chcieliśmy oddalić się od tych krain marzenia, „światów udzielnych”. Lecz, jak konstatuje Tadeusz Sławek...

Zima to czas, w którym stoję tylko wobec tego-co-przychodzi, nie mając do kogo się odwołać, nie mając do kogo skierować spojrzenia; stąd samotność zimy i potoczne powiedzenia o tym, iż w pewnych sytuacjach szczególnego niebezpieczeństwa „przebiega mnie dreszcz” lub „zimno przeszywa mnie na wylot”<sup>135</sup>.

Podobnie rzecz się ma w poezji Weintrauba. Sezon zimowy przenika z tekstów *Tropów zimowych*, *Tryptyku zimowego* do świata

---

<sup>135</sup> T. Sławek: *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*. Katowice 2001, s. 507.

twórcy. Oczywiście taka analogia między kolejnym zlodowaceniem europejskiej ziemi a hitlerowską okupacją kontynentu znowu „grzeszy” literacką paralelizacją, retorycznym tłumaczeniem świata. Lecz wieczna zmarzlina – nowa „ziemia jałowa” dotyka również samego literata, przejmując chłodem **ciało** autora. Spójrzmy na takie „sytuacje graniczne”, kiedy „Pewnego dnia życie umyka przez palce, ciało przestaje być posłuszne”<sup>136</sup>.

Ktoś ręką z lodu po twarzyczkach powiódł  
i koszmarnieją w różowy stalaktyt,  
gdy ja drętwieję w półżywy, półmartwy  
i tylko serce tłucze w mur z ołowiu

JKW, *Elegia dziecięca*, s. 165

Wiatr i kamienie. Poprzez zamarzłych kraj uczuć  
przechodzę, mroźny, ja com ukochał tak czule...

JKW, *(I. Sprzęty)*, *Droga przez noc*, s. 230

Jestem z wami! Wołanie wiatr zimowy mrozi,  
wieje w puste ulice, świszczące w białe place.  
Wśród nocy szumiącej za oknem w bezgwiazdnej grozie  
pióro jak płomień samotny parzy bolesne palce.

JKW, *Wiersze grudniowe*, s. 171

Zebrane cytacje to miejsca drażliwe, punkty najbardziej bolesne w korpusie (sic!) tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba.

<sup>136</sup> M. Merleau-Ponty: *Proza świata. Eseje o mowie*. Wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, tłum. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas. Warszawa 1976, s. 200. Cytatem Merleau-Ponty’ego posłużyłem się za: S. Szymutko: *Ciało profesora Sławińskiego*. W: Idem: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 186. Prekursorskie ustalenia S. Szymutki, który czytając liryki, powieści, artykuły naukowe próbuje zdemaskować blagierskie zapędy literatów i odszukać „prawdę” egzystencji piszącego/czytającego, ujawniają ciągle napięcie między „byciem” a pisanem, i – co dla mnie najważniejsze – między ciałem a otuliną. „I tak Sławiński marzy o języku w miarę krwistym, ale zarazem skrojonym na ludzką miarę; marzy sprzecznie, nie zauważając lub – bardziej prawdopodobnie – nie chcąc zauważyć zasadniczej różnicy między ciałem a tkaniną” (ibidem, s. 187).

W naszych dotychczasowych ustaleniach interpretacyjnych zimą kraina pozostawała bowiem na rubieżach realnego świata, istniała poza marginesem rzeczywistości. W tym momencie nad idealistyczne formuły, hipostazy bytu („Mieszkam na szczycie wiatru. Białe chaty śnieżyc / trą językiem o szyby i kły lśniące szczerzą”. (JKW, *Do Krzysztofa Baczyńskiego albo elegia nocy zimowej*, s. 135)) poeta przedkłada nieodstępne doświadczenie własnej cielesności – jedyną naoczną, dotykálną, odczuwalną rzeczywistość. Własne ciało i jego język: głód, pragnienia, zimno, lęk<sup>137</sup>. Pośród kolokwium cudzych głosów nareszcie odnalazł się pojedynczy głos (a właściwie wymowne ciało) Jerzego Kamila Weintrauba. Somaticzne sygnały bólu („mroźny”, „drętwieję”, „parzy boleśnie palce”), stan organicznego wyczerpania („wpółżywy”, „wpółmartwy”) – oto przygody człowieka piszącego. Dodajmy: piszącego zawsze w pierwszej osobie – „ja drętwieję, ja com ukochał, Jestem z wami”! Zatem znamy już odpowiedź na postawione w tytule rozdziału pytanie: kto mówi, a kto pisze? Precyzując ją, dodajmy, że właściwą kategorią określającą interlokucyjny rozgwar mogłaby być bezosobowa formuła – „mówi się”. Często wielogłos instancji mowczych zdaje się tylko i wyłącznie tworzeniem pozorów dysputy, sztucznego tłumy, kreowaniem larum w świecie ciszy. Ta fasada literackości znika w momentach (dodajmy: rzadkich), kiedy poeta ujawnia swe prawdziwe oblicze, a także niewiarygodną ofiarę, jaką składa,

<sup>137</sup> W tym momencie odsuńmy na chwilę literaturoznawczy namysł. Albowiem sezon zimowy i ludzkie ciało do tego stopnia oddziałują na siebie, iż antropolodzy wyodrębniają osobną, ukształtowaną wśród chłodu i śnieżnych burz – rasę ludzką. Oto „rysopis” ludzi północy: „Eskimosi są wyjątkowo dobrze dostosowani do skrajnie trudnych warunków życia w środowisku polarnym. Prawidłową gospodarkę ciepłą ich organizmu zapewniają charakterystyczne cechy fizyczne: krępy, stosunkowo długi tułów, krótkie ręce i nogi, mały, płaski nos. Głowa jest wydłużona, z silnie rozwiniętymi kośćmi policzkowymi i żuchwą. [...] Skóra Eskimosów ma zwykle barwę oliwkowożółtą, włosy są czarne i sztywne, owłosienie ciała skąpe”. Za: J. J a n i a: *Zrozumieć lodowce...*, s. 226. Oddziaływanie termiczne nie wpływa tylko i wyłącznie na strukturę somatyczną mieszkańców dalekiej północy, ale również kształtuje strukturę semantyczną ich języka (w słowniku Eskimosów nie ma odpowiednika polskiego słowa śnieg, lecz dziesiątki konkretnych nazw jego odmian i kształtów).

„fundując” hiperborejskie królestwo. Zatem w korpusie tekstów zimowych **mówi** bardzo wiele osób – bądź uznanych poetów (m.in. Mickiewicz, Słowacki, Norwid), bądź literackich postaci (m.in. Pielgrzym, Don Kichot), bądź ukrytych za oracyjnymi trybami głosów (Tyrteusz, Orfeusz), bądź też toczą się anonimowe interlokucje (m.in. *Dwugłos w ciemnościach*). Natomiast **pisze** tylko i wyłącznie autor – Jerzy Kamil Weintraub. Sytuacja postaci mówiących i samotnego, piszącego poety, rysująca się w korpusie tekstów zimowych, przypomina światoo obraz z wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego – *Mapa*<sup>138</sup>. Oto próbka z tego tekstowego świata:

Po twoich rzekach (rzeki są czarną farbą)  
do jakich dżungli drogę jak konia dowiodę?

[.....]

Jakże ja tam (góry są płaskie – to papier)  
pójdę w wiolonczyle lasów i gór,  
szorstki karton do krwi rozdrapię,  
kiedy sufit martwy zamiast chmur?

KKB, *Mapa*, T. 1, s. 106

Na *Mapie* Baczyńskiego, niejako w mikroskali, pojawia się bolesny rozdźwięk, dotyczący bohaterów i autora korpusu tekstów zimowych. Ten kartograficzny liryk wyraźnie ukazuje rozgraniczenie pomiędzy pożądaną metaforycznością (stereometryczny model wyobraźni) a niechcianą, metatekstową dosłownością<sup>139</sup> (planime-

<sup>138</sup> Zainteresowanych szerszym omówieniem tekstu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Mapa* odsyłam do rozdziału „*Chłopięce igrzysko*”. *Wojenne mikrohistorie w poezji Jerzego Kamila Weintrauba i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. *Tropy mikrologiczne* zamieszczonego w niniejszej dysertacji.

<sup>139</sup> Różnicę, którą wyodrębniliśmy w tekście między metatekstualnością a metaforycznością, można porównać z, opracowanymi przez G. Durand, dwoma sposobami, według których nasza świadomość wyobraża świat – „bezpośredni, w którym sama rzecz zdaje się jawić umysłowi, jak w percepcji albo prostym wrażeniu. Drugi pośredni, kiedy z tych czy innych powodów rzecz nie może przedstawić się zmysłom jako coś »z krwi i kości«, jak na przykład we wspomnieniu naszego dzieciństwa [...] czy w przedstawieniu sobie tamtego świata po śmierci”. G. Durand: *Wyobrażenia symboliczne*. Tłum. C. Rowiński. Warszawa 1986, s. 19–20.

tryczny plan zapisanej kartki papieru). Podobne miejsca drażliwe, w których wyraźnie kruszeją przenośne moce języka, a pojawia się udreńczony niewyraźnością poeta, uwidaczniają się w różnicy pomiędzy białymi, kojącymi serce ustroniami wyobraźniowej krainy a somatycznymi opisami cierpiącego ciała. Jeżeli na *Mapie* Baczyńskiego „miejsca pusta” zaznaczone zostały nawiasową cezurą, to w korpusie tekstów zimowych Weintrauba ujawniają się w nielicznych opisach poety mocującego się z aporią myśli i zimową aurą.

Dotychczas obserwowaliśmy autorskie ciało – postać poety „od stóp po głowę”. Teraz spójrzmy na zgoła odmienne, bo daktyloskopijne, ślady:

Taki oręż, co śpiewa pod dłonią,  
jest piorunem ognistej ulewy.

JKW, *O wielkości i wyczekiwaniu*, s. 183

Ale ręka jest wszystkim. Jeśli zechce, schwyci  
pióro, co czeka na nią, i uskrzydli wiatr.  
Ach, jak bolą promienie! Ach, jak rośnie życie!  
Zbyt wielkie jest cierpienie i zbyt mały świat.

JKW, *Ręka*, s. 170

Stało się. Ręka lodowa  
kamienne wyrzeźbia mi oczy,  
wicher ciosa ciemnej twarzy owal.

JKW, *(II. Krzesło – ballada)*, *Droga przez noc*, s. 231

gdy pustka pod nim – jak ptak barwny wzleci,  
lecz martwy, w niebo wypchnięty rękami,  
nim spadnie, szczątek żałosnej zamieci.

JKW, *Ja, smutnej ziemi syn*, s. 264

kiedy wrogiemu światu zaciekłym uchwytem ręki  
zaciskam na gardle wiersz jak pętlę szubienicy.

JKW, \*\*\*inc. *Chrabąszcz, czarnym skrzydłem*, s. 141

Wszystkie daktyloskopijne ślady-cytacje jednoznacznie wskazują na „sprawcę” korpusu tekstów zimowych – Jerzego Kamila Weintrauba. W wypisanych fragmentach widać wyraźnie **rękę** poety, a nie lirycznej osoby, podmiotu czynności twórczych czy mono-

logisty. Bowiem taki *modus scribendi* przyjął poeta, by zaświadczyć o wiarygodności tekstu, o bolesnym akcie „własnoręcznego” sygnowania. Autor przedstawiony *pars pro toto* – w postaci sprawczej ręki, może być znakiem władzy (hebr. „iad” – ‘ręka, władza’<sup>140</sup>) „Ale ręka jest wszystkim. Jeśli zechce zachwyci / pióro...”, albo oznaką groźby zawisłej nad człowiekiem<sup>141</sup> „Stało się. Ręka lodowa / kamienne wyrzeźbia mi oczy; uchwytem ręki / zaciskasz na gardle wiersz jak pętlę szubienicy”. Lecz te „ręce” są wciąż symboliczne. Należą jakby do *dramatis persone*. Niestety, są w zimowych tekstach i prawdziwe ręce – „wpółżywe”, „wpółmartwe”, odjęte jakby od *corpus delicti*<sup>142</sup>.

Dłoń kostnieje, gdy z trudem sznury dróg zmarzniętych  
wiążę, wyczekujący, w zimny węzeł żalu.

JKW, *Do Krzysztofa Baczyńskiego albo elegia nocy zimowej*, s. 136

Skądże w wieczór przez okno złote iskry lecą  
na papier niezbadany jak poczęcie świata?  
Nad ręką zaciśniętą, nad piórem, nad świecą  
jest cisza, która dławi. Serce, co przygniata.

JKW, *Ręka*, s. 169

A u mnie – mrok na rękopisie  
i wolne tęsknot zamieranie.

JKW, *Apollo*, s. 260

Jestem z wami! Wołanie wiatr zimowy mrozi,  
wieje w puste ulice, świszcze w białe place.  
Wśród nocy szumiącej za oknem w bezgwiezdnej grozie  
pióro jak płomień samotny parzy bolesne palce.

JKW, *Wiersze grudniowe*, s. 171

<sup>140</sup> Por. hasło „ręka” w: W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 978.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> O błędnej identyfikacji słowa ciało z pojęciem zwłok (choć w przypadku „Weintraubowego korpusu” taki sąd jest nieuprawniony) pisze T. Eagleton: *Iluzje postmodernizmu*. Tłum. P. Rymarczyk. Warszawa 1998, s. 102 oraz A. Burzyńska: *Ciało w bibliotece*. „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 18–27.



I moje serce, tropiąc ślad pielgrzyma,  
unosi wiatr na wschód,  
gdy ręce moje bezlitosna zima  
zakuwa w ciężki lód.

JKW, (*I. Kamień*), *Tropy zimowe*, s. 181

To dlatego słowa są jak ostrze,  
które ręce znużone kaleczy,  
byśmy znali trudniejsze, bo prostsze,  
snów nazwania i imiona rzeczy.

JKW, (*III. Wiersze o sławie i milczeniu*), *Tropy zimowe*, s. 186

dotkniesz gwiazd zaledwie,  
a już palce krwawisz...

JKW, *Noc styczniowa*, s. 188

Wydawałoby się, że pisanie, nie licząc pobrudzonych atramentem palców i mankietów, jest czynnością aseptyczną. Mówi się przecież o gładkich, wypielegnowanych dłoniach literatów, o ich nieskażonych fizyczną pracą rękach. Poetyckie doświadczenie Weintrauba w oczywisty sposób zaprzecza takim stereotypom literata. W podobnym tonie wypowiada się o poetyckim warsztacie Mieczysława Jastruna, kiedy w metaforze „...bandaż, który zabarwia się krwią”<sup>143</sup> wyraźnie rozgranicza sferę niepokalanej, higienicznej wyobraźni od dziedziny cielesnego piętna<sup>144</sup>. Tylko „skażenie” tej ambulatoryjnej czystości „udzielnego świata” i pisanie sobą (o sobie, na sobie) odkrywa często przez poetów gubioną drogę od tekstu do rze-

<sup>143</sup> Za: A. Gronczewski: *Rozmowa o „Liryce” Mieczysława Jastruna*. W: *Idem: Inicjały i testamenty*. Warszawa 1984, s. 280.

<sup>144</sup> W tomie M. Jastruna *Rzecz ludzka* pisany przez niego w czasie okupacji znajduje się wiersz *Liryka*, który – jak powiada sam autor – stanowi „formę osobliwego wykładu autotematycznego” (A. Gronczewski: *Rozmowa...*, s. 284). Jastrun wielokrotnie powtarza w tym krótkim tekście frazę – („Choć pisałem tylko jak śnieg pisze”). W tak, na wzór Weintraubowych koncepcji, zaśnieżonym pejzażu pisma Jastrun podobnie jak autor *Tropów zimowych* pozostawia czytelne znaki – autografy (np. „Ogniowi język wydarłem, by krzyczał”). Zatem Jastrunowa *ars poetica* bliska jest poetyckim próbom Weintrauba i w autotematycznym nachyleniu i w światoodczuciu. Tyle, że Weintraubowy autotematyzm z reguły powiązany jest z obrazem mak tworzącego ciała.



czywistości. Bez autografii, bez osobniczych znamion nawet najbardziej wykoncypowany projekt wyobraźni byłby przedsięwzięciem co najmniej bezbarwnym, by nie powiedzieć: jałowym. Weintraub był świadomy tych pułapek białej (bezkrwistej) krainy. Tym bardziej, że, żyjąc w czasie wojny i okupacji, jednoznacznie odpowiadał na pytanie dziewiętnastowiecznego filozofa: „Co pewniejszem od własnego zdaje się dziś ciała?”<sup>145</sup> Dlatego autoryzował on tę wielość cudzych głosów zimowego ustronia przez pozostawienie wyrazistych (daktyloskopijnych) śladów, „markerów somatycznych”<sup>146</sup>. Bowiem, jak podpowiada Antoni Kępiński – „Z pomocą ręki człowiek wypowiada swoje *fiat* otaczającemu światu, staje się jego twórcą”<sup>147</sup>.

Zebrane z zimowych tekstów cytaty ujawniają nie tylko rękodzielniczy mozół, lecz również poważne wypadki – poparzenia (pióro... parzy... palce), odmrożenia (dłoń kostnieje, ręce... zima... zakukuwa w ciężki lód), zranienia („ręce znużone kaleczy, palce krwawisz”). Co ważne – ten Weintraubowy „stenogram cierpienia”<sup>148</sup> obejmuje tylko, anatomicznie mówiąc, kończyny górne. Tak jawnie eksponowany ślad poetyckiej ręki każe nam zadać pytanie o sens takiego kadrowania, o synekdochiczne ujęcie cierpiącej osoby przez pryzmat „teatru rąk”. Z jednej strony, możemy mówić o poetyckim pragnieniu, by utrwalić własny konterfekt. A takie kadrowanie wymaga dobrego pomysłu i niemałego kunsztu. Bowiem „studium portretowe ręki jest nieraz trudniejsze niż studium twarzy”<sup>149</sup>. Z drugiej strony, poeta, w goście chrystusowym<sup>150</sup>, pokazuje nam

<sup>145</sup> F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem*. Tłum. S. Wyrzykowski. Warszawa 1990, s. 16.

<sup>146</sup> Zob. J. Płuciennik: *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka i empatia*. Kraków 2004, s. 43–44.

<sup>147</sup> A. Kępiński: *Twarz i ręka*. „Teksty” 1977, nr 2, s. 29.

<sup>148</sup> C. Miłosz: *O wierszach Aleksandra Wata*. W: *Idem: Prywatne obowiązki*. Paryż 1980, s. 64.

<sup>149</sup> A. Kępiński: *Twarz i ręka...*, s. 29.

<sup>150</sup> O goście chrystusowym żydowskiego poety piszę z pełną świadomością różnic dzielących dwie, wielkie religie. Lecz, pomimo początkowo nieprzyjaznych a wręcz ikonoklastycznych wypowiedzi poetyckich Jerzego Kamila Weintrauba dotyczących symboliki krzyża, w tekstach ostatnich np. w po-

swe zranione ręce i wyciąga je w naszą stronę. To ostateczne poświadczenie „pisma, które rani”<sup>151</sup>.

Helmuth Plessner powiada, że „[...] gdybyśmy mówili rękoma, nie moglibyśmy już poza tym nic robić. Głos odciąża ręce [...]”<sup>152</sup>. Lecz właśnie w zimowej poezji Weintrauba ręce **mówią o** niemożności **pisania**, o wyrażeniowej niemocie. W agonalnej gestykulacji zostaje **uchwycone**, już nie na poziomie znaku językowego, lecz znaku ruchowego, migowego (ręce opadające, ręka osuwająca się, ręka zaciśnięta) bezwarunkowe poddanie się (podniesienie rąk), ostateczna rezygnacja poety – Hiperborejczyka. Lecz nie jest to klęska bezwarunkowa, gdyż język mimiki można uznać za „bardziej osobisty i bardziej indywidualny niż słowa”<sup>153</sup>. Zatem język gestów, alfabet ruchów byłby kolejnym intersemiotycznym sposobem wyrażania wojennego twórcy, oprócz opisanego już przez nas reliefowego sgraffita.

Wpisane w zimowy projekt poetycki ciało jako „narzędzie do badania świata”<sup>154</sup> ulega zagrożeniom ze strony wyobraźniowej krainy. Dramat Jerzego Kamila Weintrauba rozgrywa się na styku poezji i rzeczywistości, w jakiej ta poezja powstawała (także utrwalonej w tekstach).

To dlatego słowa są jak ostrze,  
które ręce znużone kaleczy,

JKW, (III. Wiersze o sławie i milczeniu), *Tropy zimowe*, s. 186

---

emacie *Droga przez noc*, widać wyraźnie jego fascynację postacią Chrystusa – Boga, który stał się człowiekiem.

<sup>151</sup> Zob. W. Panas: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.

<sup>152</sup> H. Plessner: *Pytanie o conditio humana*. Wybór i wstęp Z. Krasnodębski, tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 1979, s. 69.

<sup>153</sup> B. Balazs: *Wybór pism*. Wybór A. Jackiewicz, tłum. z węgierskiego R. Porgers, z niemieckiego K. Jung. Warszawa 1957, s. 160. Autor jest węgierskim teoretykiem filmu i, co warto zaznaczyć, za A. Kwiatkowskim, cytowane ustalenia dotyczą estetyki filmu niemego.

<sup>154</sup> M. Maciejczak: *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego*. Warszawa 1998, s. 162.

Wśród nocy szumiącej za oknem w bezgwiezdnej grozie  
pióro jak płomień samotny parzy boleśnie palce.

JKW, *Wiersze grudniowe*, s. 171

Nad ręką zaciśniętą, nad piórem, nad świecą  
jest cisza, która dławi. Serce co przygniata.

JKW, *Ręka*, s. 169

Poeta zdaje się nie panować nad wykreowaną przez siebie zimową konwencją. Każde zbliżenie ręki w stronę poetyckiego żywiołu grozi już nie wyimaginowanym urazem, lecz dotkliwym uszkodzeniem ciała (poparzeniem, odmrożeniem, skaleczeniem). I choć to bolesne doświadczenie utrwalone zostało na tych samych kartach, na których toczy się zimowa egzystencja i zimowa poetyka, to tym samym stanowi ono pierwsze, autorskie świadectwo odbioru. Z pewnością Jerzy Kamil Weintraub mógłby powtórzyć słowa, uwiecznionej w łódzkim getcie Irene Hausner – „cud, że ręka jeszcze pisze”<sup>155</sup>.

Dlaczego po pozostawionym w pamiętniku hamletycznym westchnieniu – „Słowa, słowa, słowa”, poeta odważył się oddać poezji „rzecz” najbliższą i jedynie suwerenną – własne ciało? Czy prywatna martyrologia Jerzego Kamila Weintrauba była li tylko zimą przybrana, sezonowo inkrustowana, czy też ta chłodna pora roku osmotycznie przeniknęła życie poety – zmroziła krew w jego żyłach? I dlaczego akurat zima – pora zakrywania, utajniania, dyskrekcji stała się sezonem somatycznym – czasem roznegliżowanego ciała, odsłoniętego cierpienia? Nim spróbujemy odpowiedzieć na tak postawione pytania, spójrzmy na dwa świadectwa, w których **pora zimowa** staje się **sezonem „odkrytego” ciała**. Oto fragment opowieści o żydowskich, praskich poetach „wielkiej zimy”:

Stale, obsesyjnie pojawia się śnieg w poezjach i zapiskach Jiřego Ortena, żydowskiego poety piszącego po czesku, którego 30 sierpnia 1941 roku, w dniu (okoliczności jak u Kafki) jego dwudziestych urodzin, potrafił i zabił na nadbrzeżu w Pradze niemiecki ambulans. Padający śnieg kładzie się „jak zimny kompres na

<sup>155</sup> I. Hausner: *Cud, że ręka jeszcze pisze...* Red. J.W. Solecki. Warszawa 1993.

obolałym mieście”. [...] „Ciagle śnieg! Prószy cicho/ jak pisząca ręką/ ileż ma do przykrycia!”. Zima, jak twierdzi Halas, „wsuwa mu się wytrwale między szpony wierszy”. Nie przypadkiem jeden z jego wierszy nosi tytuł *Cesta k mrazu* (*Podróż do mrozu*). W latach zagłady, gdy istoty ludzkie droższe się stały nad złoto z Ofir (Iz 13, 12), Orten podziela wspólną dla swego pokolenia ideę „człowieka nagiego”, bez fałszywego blichtru i punktów oparcia w społeczeństwie, przyniecione go ciężarem niegodziwości<sup>156</sup>.

Drugi trop ciała-w-zimie stanowi interpretacyjna impresja Zbigniewa Mikolejki, który czytając *Berlin 1913* Juliana Tuwima<sup>157</sup> prowadzi interesującą grę pytań i odpowiedzi:

Dziwna to wizualizacja, bo skazuje jedynie na projekcję, na snucie z własnego wnętrza obrazów bez koloru i kształtu, bez materii i formy (snów, iluzji i wspomnień).

Obrazów – czego?

[...]

Własnego rozdwojenia na byt i pozór, gdy myśl – pod presją traumy, pod batem losu – projektuje z siebie tę fałszywą a potworną dwuznaczność, która rozdziela każde serce? Która gada, że oto „nie ma mnie”, a przecież jestem? Która wystawia na widowisko tłumu rozwarte po jamę serca i obnażone aż do naj-

<sup>156</sup> A.M. Ripellino: *Praga magiczna*. Tłum. H. Kralowa. Warszawa 1997, s. 71–72.

<sup>157</sup> Oto kilka cytatów z tekstu J. Tuwima *Berlin 1913*:

O, smętne, śnieżne *nevermore!*  
Dni utracone, ukochane!  
Widzę cię znów w Café du Nord  
W mroźny, mglisty poranek  
[...]  
Lecz nie ma mnie i nie ma mnie,  
I nigdy w życiu mnie nie będzie.  
Zostanę w liście, zostanę w śnie,  
W tkliwej, śnieżnej legendzie.

J. Tuwim: *Wiersze*. Oprac. A. Kowalczykówna. T. 2. Warszawa 1986, s. 41.

czulszych nerwów moje ciało – aż, może, stanie się bielsze nad śniegi, jak one złudne, bezbolesne jak one?<sup>158</sup>

Sezon zimowy to próba cielesności, to dojmujące doznanie balastu materii, który unieść trzeba wysiłkiem ducha. Zatem letnia rewią odkrytych ciał to tylko ich rutynowa ekspozycja, bezrefleksyjne obnażenie. Właściwą porą namysłu nad ludzką cielesnością, sezonem somatycznym bez wątpienia jest zima. „Zimą bowiem wszelki byt jest odsłonięty »zdziera z ziemi szatę zieleni« – mówi Blake; »oblicze Ziemi« – powiada Thomson – jest »jednym dzikim osłupiającym pustkowiem«”<sup>159</sup>. Lecz czy „człowiek nagi bez fałszywego blichtru” i „obnażone aż do najczulszych nerwów moje ciało” to tylko roznegliżowany podmiot, który „wystawia się na widowisko”, publicznie obnaża swą rozpacz, cierpienie i bezradność? Czy odczucia cielesne są tylko skutkiem wrażeń umysłowych, czy też ciało może czynnie uczestniczyć w pisaniu i w lekturze?

Weintraub wielokrotnie twierdząc odpowiada na tak postawione pytanie. Jego ciało uczestniczy w lekturze, przenika je chłód („drętwieję”), czuje wyczerpanie („wpółżywy”, „wpółmartwy”), grzeźnie, mdleje, robi przystanki („moje ręce zima zakuwa w ciężki lód”), marznie („przechodzę mroźny”). Wszystkie te sytuacje pomimo swego autotematycznego charakteru są doświadczeniem człowieka idącego po polarnej pustce. Na tym polega egzystencjalistyczny wymiar tej poezji – ciało piszące nie może uwolnić się od zimowego projektu, a zimowy projekt z racji swej efemeryczności „przyobleka” się w autorskie ciało. Dlatego wciąż widzimy tę podwójność

<sup>158</sup> Z. Mikołajko: *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*. Gdańsk 2001, s. 131.

<sup>159</sup> Dalej badacz pisze tak: „Nie jest to jednak nagość stwarzająca pole działania dla namietności; przeciwnie – w czasie, w którym doznaje absolutnej bezradności wobec nieuniknioności tego-co-przychodzi, w czasie nazywanym tutaj za Blakiem »zimą«, jestem nagi w takim sensie, iż oto nie ma już nic, co oddzielałoby mnie od całej potęgi tego, co nieuniknione, a co jest wszędzie, co otacza mnie z każdej strony, przed czym nie mam się gdzie schronić i co jest wszechogarniającą »pogoda«. »Pogoda« to czas, który mnie kruszy, odciśka na mnie swoje piętno i w którym zastygam pozbawiony ruchu”. T. Sławk: *U-bywać...*, s. 507.

cielesnych katuszy: prawdziwych mąk, kiedy poeta ukazuje nam się w momencie tworzenia (pisanie o sobie, sobą i na sobie) i kaźni „udzielnego świata” zimy, gdy ujawnia się cielesna nieodporność, nietrwałość, ale i wola walki i cierpliwego męczeństwa.

Kiedy Weintraub pisze o zimowej krainie, wtedy wręcz somatycznie doświadcza jej uciążliwości, ale wymaga tym samym, by nasze czytanie też było odczuciem tego ontycznego chłodu. Bowiem to nie jest papierowa zima – wymyślona ku uciechu zmęczonego rzeczywistością autora. Zima staje się w poezji Weintrauba anagramem jego cielesności, pismem artykułowanym przez gesty i czynności „mowy ciała”. Ciała przemarzniętego samotnością i trwogą. Zatem, to co z pozoru wydawało się ucieczką od rzeczywistości, alegorycznym eskapizmem, okazało się pogonią za rzeczywistością, pragnieniem autoportretu na tle bolesnej realności.









# *Lato elegijne*, lato ostatnie Tropy tanatyczne

Zaczniemy od końca.

Dnia 10 września 1943 roku umarł poeta Jerzy Kamil Weintraub
--

Ten krótki nekrolog musi nam wystarczyć, gdyż nie znamy nawet dokładnej przyczyny śmierci poety. Jedyne, co nam pozostało prócz tego lapidarnego obwieszczenia to trwająca kilka twórczych miesięcy – agonia autora, rozpisana na cykl wierszy ostatnich. Wiedząc już, że teksty powstałe od maja do września 1943 pisane były w majestacie śmierci, i nie zostawiając „tej, która zaskakuje” żadnego miejsca na *suspens*, warto spojrzeć przez ten pryzmat na dramat umierającego poety. Ostatniego dnia sierpnia 1943 roku Jerzy Kamil Weintraub tak kończy swój pamiętnikarski zapis:

„Chciałbym pogadać z wami jak przyjaciel” – pisałem kiedyś. Ale właśnie brak mi tych, z którymi mógłbym pogawędzić. **A może to mnie już koniec?** [podkr. – M.P.] Jestem jak drzewo na piaskach, któremu ostry wiatr coraz bardziej obnaża korzenie i któremu lada chwila grozi oderwanie się od gruntu.

*Z pamiętnika, 31 VIII [1943]*

Podmiot wpisany w niezwykłą dla siebie formułę gramatyczną przypomina Lévinasowe rozważania o rozbitym „ja” świadka

Zagłady, który „nosi swoje imię jak imię zapożyczone, jak pseudonim, jak za-imek”<sup>1</sup>. Lecz nawet za-imek, ten podrzędny, zastępczy wobec imienia własnego środek gramatyczny zyskuje tytuł własności od tego, którego określa, któremu oddaje w dzierżawę swe imię. W zaskakującym pytaniu – „A może **to mnie** już koniec?” umowa dzierżawcza (mój) została wypowiedziana na rzecz pospolitej formuły wskazującej (mnie). Czemu podmiot preparuje swoje urzeczowienie, mówi o (o)sobie jak o przedmiocie? Czemu „obnaża swoje korzenie”, wiedząc, że powoduje to „odrywanie się od gruntu”? Wyraźne, autoagresywne symptomy rozbitej wrażliwości są przyczyną poczucia ambiwalencji, znaczeniowego neutrum („ja” = „mnie” = „mi”). „Słownik finalny” wojennego poety zaczyna przez tą psychomachię przypominać glosariusz nie-rzeczywisty, zasób słów, który utracił moc przenoszenia znaczeń, referencyjną władzę odsyłania znaku do desygnatu. Tym trudniej podążać po **tropach egzystencji**.

Źle użyty zaimek implikuje inne, sobowtórów „ja”. Według zapisu Lévinasa, „za-imek” może oznaczać pseudonim, hybrydę: pół-imię, pół-obiekt. Kłopoty z nazywaniem powodują kłopoty z tożsamością, dyspersję osobowości i rozszczepienie języka, który nie identyfikuje, lecz dystansuje. Teksty ostatnie noszą w sobie szczególny stygmat. W przypadku wierszy Jerzego Kamila Weintrauba tym niezbywalnym znakiem będzie pełna świadomość kończącego się życia. Ta wiedza pozwoliła poecie na bezkompromisowe, niespekulatywne myślenie niewolne jednak od goryczy, strachu i smutku. To wiersze oszczędniejsze, lapidarniejsze wzbogacone bowiem o przeświadczenie, że słowa w obliczu śmierci są cennie, choć konieczne. Jednak zdziwiłby się ten, kto poszukiwałby w tych testamentalnych strofach panicznego pośpiechu wobec ubywającego czasu, uzasadnionego przecież nerwowego rozedrgania lub zrezygnowanego zamilknięcia. Jerzy Kamil Weintraub spisuje „ostatnią, poetycką wolę” spokojnie, w pełnej świadomości („poczytalności”). Czy (po)godność odchodzenia może być wynikiem wcześniejszych ta-

<sup>1</sup> E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 2000, s. 178.

natycznych inicjacji? By poszerzyć perspektywę interpretacyjną, trzeba włączyć w porządek egzystencjalnych tropów przedwojenny tomik Jerzego Kamila Weintrauba *Lato elegijne*. Tam tanatyczny walor, dominanta są śmiertelnie bliskie poetyckiej, zatrzymanej w piśmie, wrażliwości dni ostatnich.

## „To inne idzie lato”

*Lato elegijne* to cykl dziesięciu wierszy, który stanowi środkową partię tomu *Próba powrotu*. Na pozór wydawać by się mogło, że teksty pisane przez Weintrauba w wieku 21 lat, pośród których odnajdziemy takie tytuły, jak: *Dytyramb*, *Dwugłós*, tchną młodzieńczym zachwytem, nieskrępowaną mocą trwania i tworzenia. Nic bardziej mylnego. Szczególne walory i konotacje zyskuje ta poezja dzięki dwóm (a właściwie trzem) kluczowym słowom – etykietcie genologicznej – elegia i tytularnej dedykacji – „dla Georga Trakla”. I nie najważniejszy staje się gatunkowy wskaźnik w tytułaturze cyklu z rezonującym słowem „elegia” w tytułach większości tekstów zbioru. Dość wspomnieć – *Elegię komandorską*, *Elegię monumentalną*, *Elegię dnia* czy *Elegię słoneczną*. Najistotniejszy pozostaje elegijny ton, elegijna poetyka, słowem: **elegijność**, która nie jest tylko pojęciem o charakterze genologicznym czy też abstrakcyjną aurą niosącą smutek, lecz stanowi podstawowy walor tekstu, metaforę przewodnią warunkującą zrozumienie cyklu, misternie ukrytą za leksyką, obrazami, nawiązaniem,

Porządek cyklu *Lata elegijnego* przebiega według określonego konceptu, wedle którego, jak pisze Jaworski, tematy „wyrastają z jednego pnia przeżyć<sup>2</sup>”. Podstawową zasadę poetyki *Lata elegijnego* stanowi seria powtarzalnych komponentów obrazowych. Poeta wielokrotnie poddaje lirycznym spięciom i retuszom zbiór „jed-

<sup>2</sup> W. Jaworski: *Jerzy Kamil Weintraub: „Próba powrotu”*. [Rec.]. „Sygnały” 1937, nr 35.

nopiennych” metafor. Las, słońce, sosna, weranda, altana to rozsypanka słów kluczy, budujących każdy z elegijnych tekstów. Spójrzmy na dwa powtarzające się gniazda metafor. Pierwsze z nich – „dendrologiczne” złożono wokół symbolicznego pnia sosny:

przeżył w latem **sosen** w suchym wieńcu werand.

JKW, I. *Lato elegijne*, s. 39

Bądź ciemną **sosną**.

JKW, II. *Dytyramb*, s. 40

Majaczą w czerni **sosen** rozszumiane maszty.

JKW, III. *Elegia słoneczna*, s. 41

Czy zawsze smutek **sosen** jest jak smutek spojrzeń?

JKW, IV. *Wśród werand*, s. 41

[...], którym płyniesz w ciemne morze **sosen**.

JKW, VI. *Elegia komandorska*, s. 42

zmierzchy podpływające młodych **sosen** wonią.

JKW, VII. *Elegia dnia*, s. 43

i pośród ciemnych **sosen** płyną żółte drogi.

JKW, VIII. *Dwugłós*, s. 43

Są **sosny** szumiące wokół i werand płaskie pokłady.

JKW, IX. *Elegia o Georgu Traklu*, s. 44

Drżą **sosny** w księżycowym sierpce.

JKW, X. *Elegia powrotu*, s. 45

Drugie skupisko metafor formuje się już nie wokół drzewa – sosny, lecz wokół drewna sosnowego – naturalnego surowca przetworzonego na budulec werand i altan:

przeżył w latem sosen w suchym wieńcu **werand**.

[...]

by spłynąć w smutku sosen na smutne **altany**.

JKW, I. *Lato elegijne*, s. 39–40

sześciany **altan**,

JKW, II. *Dytyramb*, s. 40

miast wędnać pośród **werand**, gdzie kwitną petunie.

JKW, IV. *Wśród werand*, s. 41

odpływają **werandy** południem bezszumnym.

[...]

w cieniu **altan** szumiących regularny profil:

JKW, V *Elegia monumentalna*, s. 42

Komandorze, ta płaska **weranda** to pokład

okrętu [...]

JKW, VI. *Elegia komandorska*, s. 42

O, sosnowe pustkowie, melancholio **werand**,

JKW, VII. *Elegia dnia*, s. 43

Żywicą

pachną ręce brązowe, **werandy** i drzewa.

JKW, VIII. *Dwugłos*, s. 44

Są sosny szumiące wokoło i **werand** płaskie pokłady.

[...] Wśród sosen **werandy** zastygłe i ciche.

JKW, IX. *Elegia o Georgu Traklu*, s. 44–45

Coraz boleśniej w wieńcu **werand**.

JKW, X. *Elegia powrotu*, s. 45

W tak skonstruowanych obrazach poszczególne leksykalne elementy, kilkakrotnie powtórzone w rozmaitych zdaniowych pozycjach, stanowią próbę opracowania motywów pojęciowych. Inwariantywne repetycje, składające się na ten asocjacyjny zbiór, wydają się świadczyć o mocy powtórzenia, o twórczej sile „powrotu tego samego”. A właśnie taka nadobecność powtarzających się znaków uruchamia tryby elegijnej poetyki. Wiersze składające się na środkową część *Próby powrotu* nie realizują bowiem modelowego wzorca elegii pisanego „mową abstrakcji filozoficznej i mistycznej”<sup>3</sup> czy typowym dystychem (tzw. elegijnym). Ich elegijność budowana jest m.in. na mocy sekwencji powtórzeń. Dlatego wyróżnikiem gatunkowym *Lata elegijnego* stają się sensualne wskaźniki (wzrokowo-słuchowo-

<sup>3</sup> M. Jastrun: *Eseje wybrane*. Wrocław 1971, s. 77.

wo-dotykowe), których wielokrotne użycie tworzy wyjaśniającą zasadę cyklu elegijnego.

Kalejdoskop zamieniających się słów, które w każdym kolejnym tekście cyklu neutralizują własne, poprzednie wytwory wyobrażeniowe, stanowi przeszkodę dla rozwinięcia się złożonej opowieści. Zatem, co poeta chce nam przedstawić, jaką historię wysnuć w tej złożonej z dziesięciu tekstów (rozdziałów) „nieakcyjnej fabule”?

Monologistę *Lata elegijnego* otacza rozpoznany, znajomy horyzont. Świat, w którym się znalazł, to przestrzeń konwencjonalna, uproszczona, stypizowana. Nieskomplikowane, powtarzające się układy leksykalne organizują wewnątrztekstową topografię na wzór ułożonego ogrodu sentymentalisty, w którym pośród wypiełgowanych werand „kwitną petunie” (*Wśród werand*), „kwitną pelargonie” (*Elegia komandorska*), a przechodzień napotka tam miarowo ułożone „sześciiany altan” (*Dytyramb*), „drzewa przetopione w doryckie kolumny” (*Elegia monumentalna*). Pogoda, spokój i harmonia tej „świątyni dumania”, zaznaczone symetrycznymi układami metafor i obrazów, tylko połowicznie wypełniają sensy Weintraubowego cyklu. Pomimo przeczuwanych cieni, pozostaniemy jeszcze przez chwilę w tym oślepiającym blasku.

Stopień najwyższy („najczystsza”), najwyższy głos (*alt*), multiplikacje i amplifikacje wpływają na sztuczność, przerysowanie wewnątrztekstowego wystroju. Pośród tych stylistycznych zabiegów główna rola w *Lecie elegijnym* przypada hiperboli młodopolskiej, która

[...] powstaje najczęściej jako efekt nagromadzenia określeń prezentowanego obiektu, poprzez jego przymiotnikowy rozbudowany opis, identyfikujący cechy przedmiotów i zjawisk [...]. Nie bez znaczenia są takie właściwości poetyki okresu, jak skłonność do synonimicznych zestawień słownych lub budowanie wypowiedzi ze zdań rozwiniętych o skomplikowanej prozodii<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Z. Kłoch: *O hiperboli w poezji wojennej*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 216.

Poeta celowo wyostrza wszystkie pozytywne konotacje słów („zło-cisty alt”, „najczystsza modrość”, „najbłękitniejsze niebo”), przeja-skrawia walory barw – „ty wśród żółtej lśniącej drogi, modrą szarfa nieba” (*Lato elegijne*); „i księżyc [...] w srebrnym plusku wiosel” (*Lato elegijne*), „Niebo białą obłoków srebrzyście się zwolni, promienie [...] błyszczą w słońcu, to trawy kołyszące zielonawą jasność” (*Elegia monumentalna*).

Ta, wydawałoby się, sielska kraina wpisująca się w młodopolskie *epistémé*, pełna jest wrażeniowych tonów, impresji pejzażowego sztychu. Kolor – żółty, kształt – drogi, zapach – kwiatów, dźwięk – szumu lasu to kanoniczne ujęcie letniego pejzażu przez malarzy, poetów, kompozytorów początku dwudziestego wieku. Taka inwentaryzacja dawnych klisz wyraźnie wskazuje na modernistyczne proveniencje elegijnego cyklu. Poetyka Weintraubowych tekstów – wsparta elegijnym konturem intonacyjnym z rozbudowanymi epitetami, licznie występującymi inwersjami, a także z emfatycznie budowanym napięciem – wyrasta z kanonów młodopolskiej formuły poetyckiej wyrażalności.

Intensywne, sugestywne metafory, które oddają czas południowego upału – specyficzną porę dnia i roku, kiedy czas i przestrzeń jakby na parę momentów ustają, zmieniają się w formy płynne, rozmyte, niewymierne. Poetycki świat w pełnym słońcu to sugestywne złudzenie bezczasu, wiecznego *presens*, trwającego мгновение oka, które staje się sposobem widzenia. Bowiem, jak konstatuje George Kubler:

Teraźniejszość jest jak ciemność pomiędzy rozbłyskami latarni morskiej, jak chwila pomiędzy tykaniem zegara, to pusta przerwa odwiecznie przepływająca przez czas, rozdarcie pomiędzy przeszłością a przyszłością, pustka pomiędzy biegunami wirującego pola magnetycznego, nieskończenie mała, lecz ostatecznie realna. To pauza w upływającym czasie, chwila, gdy nic się nie dzieje, to próżnia między zdarzeniami<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> G. Kubler: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Tłum. J. Hołówk a. Warszawa 1970, s. 32.



W światobrazie *Lata elegijnego* terażniejszość wyrażona została epifaniczną jasnością (jaskrawością) rozbłysków, promieni, świetliwości. Poeta nadaje letniej porze wszelkie pozytywne walory. Lato w swej monumentalności, pełni, soczystości to świat w zenicie spełnienia, dobra i piękna.

Bądź ciemną sosną. Niebem się otul  
najbłękitniejszym.  
Aż tryśniesz gęstą, słodką i złotą  
żywicą wierszy.

JKW, II. *Dytyramb*, s. 40

Dziś lato. Trzeba tylko, abyś dłoń swą śniadą  
położył w czas południa na słoneczny zegar  
płaskim kręgiem w błękitną przestrzeń zanurzony.

JKW, III. *Elegia słoneczna*, s. 41

Czy rozciąga materia widzialnego świata da się pomieścić w nie-rozciąglej, niewymiernej myśli? Czy ta inscenizacja sensualnych znaczeń, opartych na wiedzy, i wrażenia epistemologicznie dostępne może zostać przetransponowana w poetyckie układy wersów i strof? I, co najważniejsze, czy możliwa do utrzymania jest tak wysoce retuszowana wizja świata, czy w tym pełnym świetle letniego dnia nie kryje się cień niejasności?

Czas terażniejszy, który w omawianych tekstach Weintrauba eksponuje swe sensory wokół ekscytacji, uwiedzenia, intensywności, w cytowanym fragmencie *Kształtu czasu* Kublera, określany jest jako „pustka”, „próżnia”, „ciemność”, „pauza”, „chwila, gdy nic się nie dzieje”. Diametralnie różne określenia przez poetę i filozofa temporalnego *quantum* potwierdzają teorię względności czasu. Dlatego semantyczne rozbieżności określające chwilę kierują naszą uwagę poza piękno widzialnego świata, nakazują nam zakwestionować impresywną przeszłość, która nas uwodzi, zachwyca, ale i mami i odwraca uwagę od kwestii ważniejszych. Tak jak odwrotnością pełni letniego dnia (Weintraub) jest ciemność i pustka zmierzchu (Kubler), tak negatywem idylli jest elegia. Dlatego kontrapunktem idyllicznej doskonałości światobrazu Weintrauba będzie przeczuwana katastrofa, która dopełnia sens poetyckiego cyklu. Podobnie

jak w *Późnym lecie* Adalberta Stiftera, które opiewa pełny wyciszenia czas starości, w miejscu sielskiego *status quo* musi nastąpić bolesny, śmiertelny ruch. Badaczka tej prozy pisze tak: „zgodnie z tradycją idylli pod pogodną powierzchnią tekstów kryje się wewnętrzne napięcie [...]”<sup>6</sup>. W tekstowym świecie Jerzego Kamila Weintrauba możemy odczuć podobne spięcie, analogiczny konflikt semantyczny zachodzący między wizyjnością a realizmem, dniem odświętnym i codziennym, uniwersalnością i partykularyzmem. Sam poeta już w tytule wskazał punkt ciężkości swego cyklu, nazywając go *Latem elegijnym* a nie, co wynika z naszych dotychczasowych ustaleń, na przykład „Latem idyllicznym”. W tej tekstowej próbie sił pomiędzy aurą witalistyczną a tendencjami destrukcyjnymi rozstrzygający punkt sytuuje się w nazewniczej wieloznaczności pory roku – lata. Lato, jako określenie sezonu, kanikuły, czasu zatrzymanego wchodzi w semantyczny „konflikt interesów” ze swą formą *pluralis* – lata, która wskazuje na dynamikę czasu, przemijanie (lata leca), rozpędzony kołowrót życia, świata, historii. Monologista subtelnie wyzyskuje tę ambiwalencję znaczeń dosłownych, tę nieusuwalną homonimię i rozczarowującą kontrowersję:

To inne idzie lato. Lato młodych sosen.  
Rok temu – strumień trawy w szumnych Połoninach  
i księżyc nad Dunajcem w srebrnym plusku wiosł.  
A dzisiaj inne lato.

I ty jesteś inna.

JKW, I. *Lato elegijne*, s. 39

O, jak dziwnie boleśnie płynąć w szumną pełnię,  
w przypływy gęstej wiosny, w bliski odpływ lata:  
niebo bielą obłoków srebrzyście się zwolni  
w pajęczynie poranków i babiego lata...

JKW, III. *Elegia słoneczna*, s. 41

Komandorze, przepływasz swe szumiące lata,  
behradnie uwikłany w ciemny czas i przestrzeń.

JKW, VI. *Elegia komandorska*, s. 43

<sup>6</sup> A. Mazur: *Dwie utopie realizmu: „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej i „Późne lato” Adalberta Stiftera*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2, s. 17.

W blasku dnia znika negatyw nocy. Podobnie jest w językowej referencji – dopiero konstrukcja peryfrastyczna – nie wprost (nie prosto w oczy, nie w świetle dnia), ujawnia ukryte, utajone sensory. Zatem letni dzień, pomimo tego że jest optymalnym warunkiem percepcji, więcej sobą zasłania, osłepia, redukuje pole widzenia.

dla nas są słowa jak światła, w wargach splekanych gasnące,  
i czas sypiący się z wolna ziarnami minut w klepsydrze.

JKW, IX. *Elegia o Georgu Traklu*, s. 44

Prócz sugestywnie zainscenizowanej w cyklu pełni lata, za sprawą chwytu *accumulatio* – zbierającego tło dźwiękowe, plan pierwszy, detal, nie możemy zapomnieć o „pasji nocy”, o ciemnej stronie każdego, nawet najbardziej rozświetlonego zjawiska.

Na próżno wypatrywać? Dalekie pustkowia  
nie zakwitnie wśród mroku światłem morskich latarni?

JKW, VI. *Elegia komandorska*, s. 43

Są tylko w ciemnej ciszy wędzące pytania.  
Sąśmy tonące z nagłą w zgęstniałym powietrzu.  
Codziennie w mrocznych chmurach księżyc noc wydzwania.

Odpywa w czas umarły – elegijny wieczór.

JKW, VII. *Elegia dnia*, s. 43

## „Melancholia werand”

Zadziwiająca jest sprzeczność między ideologicznym zaangażowaniem, społecznikowskim charakterem Jerzego Kamila Weintrauba, a jego artystowskim sposobem ujmowania zjawisk, tłumaczenia świata, poezjowania. Poeta – jakby „z dwojakiej złożony natury” – raz jawi się jako wojujący socjalista, buńczuczny aktywista (w swych tekstach satyrycznych, interwencyjnych), innym razem jako pełen pasji pięknoduch – wyznający miłość, zwierający się

z tajemnic, snujący elegijne inkantacje. Maską dandysa zdaje się przylegać do oblicza monologisty *Lata elegijnego*. I stąd wynika szereg niepewności: Czy tak retuszowane teksty, nienagannie zestawiające elementy formalne (figury stylistyczne, artystyczne chwyt), pozostawiają jeszcze miejsce dla szczerego i autentycznego przeżycia?<sup>7</sup> Czy posługiwanie się elementami odrzuconej (młodopolskiej) tradycji może urzeczywistnić autorskie przeczucia; czy tak podkoloryzowany (zniekształcony) światobraz jest w stanie zyskać rangę rzeczywistego doświadczenia? Czy pośród tych staroświeckich, zmatowiałych sepią fraz możemy odnaleźć słowo prawdziwe, twarz bez maski, postać bez peleryny?

Skoro poeta wprowadził nas do ciemnego lasu symboli, musimy podjąć razem z nim „Próbę powrotu”. Weintraub, posługując się symboliką leśnego ustronia, wykorzystuje znaczeniowe przenikanie się widzialnego krajobrazu i pejzażu wewnętrznego. Dlatego „żółta droga” to droga życia wewnętrznego, „las młodych sosen” – to wschodzące pokolenie, a wielokrotnie wzywana „przyjaciółka – ona”, to Czas, Fortuna, a może Śmierć<sup>8</sup>. To tylko domysły, bowiem symbol niczego nie tai, ale i niczego nie wyjawia<sup>9</sup>. Lecz pośród tego ciemnego „lasu symboli” dostrzec możemy rzecz dosłowną, symbolicznie jednoznaczną – **werandę**. Przedmiot sam w sobie nie po-

<sup>7</sup> Podobne wątpliwości zgłaszał Władysław Sebyła, recenzując tomik *Próba powrotu*: „Wiersze Weintrauba ładne, gładko ciosane, konwencjonalnie sentymentalne i poetyczne niczym nie wyrażają poczucia naszego piękna, poczucia harmonii. A zarazem nie wnoszą nic z tego dreszczu, jaki odczuwamy, kiedy usłyszymy głos prawdziwej poezji. W utworach tych znów do głosu dochodzi raczej literacki niż wewnętrzny impuls twórcy. Rozróżnienie między literaturą a poezją miałoby tu swój sens”. Odczyt Władysława Sebyły z 7 I 1938 r. Zbiory Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

<sup>8</sup> Biograficzny trop pozwalający przypuszczać, kto kryje się za woalem „przyjaciółki”, wskazuje Jan Śpiewak („W 1937 r. ożenił się.”). Zestawiając datę ślubu Weintraubów z czasem powstawania *Próby powrotu*, tekstowa „Ona”, liryczne „Ty” wydaje się mieć swój model w osobie Joanny Krzyżanowskiej-Weintraub.

<sup>9</sup> Tak o symbolu wielokrotnie pisał Paul Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska [i inni]. Warszawa 1975.

może nam w interpretacyjnych dociekaniach. Jeżeli potraktujemy go jednak jako znak wskazujący na sytuację człowieka piszącego *Lato elegijne*, jako życiowy przypadek Jerzego Kamila Weintrauba, to semantyczna waga tego poetyckiego rekwizytu zda się wielce znacząca. Weranda – miejsce odpoczynku, rekonwalescencji, przypomina o trudnym okresie w życiu młodego poety – o latach 1936–1939, kiedy to Jerzy Kamil Weintraub leczył nadwątlone zdrowie w wielu sanatoryjnych ośrodkach – m.in. w Otwocku, Zakopanem. Ten trudny dla poety czas (przerwane studia, zawieszona działalność polityczno-społeczna, niemoc twórcza i fizyczna) utrwalone zostały we wspomnieniu przyjaciela:

Na uniwersytecie Weintraub długo nie pozostawał. Na drugim roku przerywa studia z powodu ciężkiej choroby. Po grypie, której się nabawił, przyszło zapalenie płuc. Groziły komplikacje. Trzeba było wyjeżdżać.

Pierwszy okres choroby spędza w Szwajcarii. Potem przebywa w Otwocku, w Śródborowie, gdzie zaczyna pisać „Próbe powrotu”. [...] Lato i zimę spędzał w Zakopanem, gdzie czuł się psychicznie lepiej<sup>10</sup>.

Odpoczywając na sanatoryjnej werandzie, Weintraub nie trwa w bezczynności, w kontemplacyjnym półśnie. Pomimo nadwątlonego chorobą zdrowia młody poeta rzuca się w wir pracy. W zgromadzonym archiwum twórcy odnajdziemy bogaty zbiór tekstów poetyckich datowanych na lata pobytu w uzdrowiskach. „Z werandy” pisze też Jerzy Kamil Weintraub szereg listów do m.in. Karola Kuryluka, Jerzego Putramenta, a także felietonów do „Naszego Przeglądu”, którego był stałym współpracownikiem. Weranda zatem na stałe wpisała się w przedwojenny *modus scribendi* autora *Lata elegijnego*. Poprzez ten przedmiotowy trop enigmatyczne teksty, o dużym stopniu uogólnienia, zmuszają nas do powtórnej, ukierunkowanej lektury. Stanisław Czernik w recenzenckiej nocie wprost nazywa tę poezję „liryką uzdrowiskową, werandową” i pisze, że „war-

<sup>10</sup> J. Śpiewak: *Z dziejów poezji w latach okupacji. Jerzy Kamil Weintraub*. „Twórczość” 1949, z. 7, s. 31.

tość ich [wierszy z *Próby powrotu* – M.P.] wypływa raczej ze słabości, z »melancholii werand« w sosnowym lesie”<sup>11</sup>. Czas choroby znajduje swój wyraz w dzienniku intymnym, jakim teraz jawi się *Lato elegijne*. Trzeba pamiętać, że teksty pisane w czasie choroby przybierają szczególnie symptomatyczne formy, jeśli jest to przypadłość duszy<sup>12</sup>. Objawia się to w postaci frenetycznego pośpiechu, gonitwy myśli, „krzyku i ekstazy”, albo w formie melancholijnego zapatrzenia, zdętwienia bliskiego katalepsji, myśli o pejzażach cichych i bezkresnych<sup>13</sup>. Czasami też bywa, że...

W bolesnym napięciu swoich niezdolnych do działania nerwów wznosi się chorobliwa jednostka twórcza wzwyż aż do tej tajemnej granicy, na której w ludzkim życiu radość i boleść przechodzą jedna w drugą, na których stają się w swych krańcowych spotęgowaniach czymś w rodzaju zabijającej rozkoszy, ekstazy, wyjsciem za siebie i poza siebie, i ponad siebie<sup>14</sup>.

Ekstaza bez radości, rozkosz bez przyjemności, lato bez ciepła, blasku i radości są objawami stanów ducha autora *Lata elegijnego*. Takie antytetyczne spięcie potwierdza także jeden z recenzentów *Próby powrotu* Leo Lipschutz – „Płyniemy na subtelnych i perwersyjnych rytmach. [...] Faliście rosną i opadają napięcia”<sup>15</sup>. Organicz-

<sup>11</sup> S. Czernik: *Jerzy Kamil Weintraub: „Próba powrotu”*. [Rec.]. „Okolice Poetów” 1938, kwiecień.

<sup>12</sup> Tak o Ważyku – autorze *Listu rekonwalescenta*, pisze A.K. Waśkiewicz: „Choroba, a raczej chwila po niej, stan rekonwalescencji jest otwarciem nowej wrażliwości, stanem szczególnego napięcia zmysłów.” A.K. Waśkiewicz: *Miejsce Ważyka*. „Ruch Literacki” 1981, z. 3, s. 178.

<sup>13</sup> *Lato elegijne* to modelowy przykład melancholijnego spoglądania na świat. O literackich obliczach melancholii, jej poetyckich wyznacznikach pisali m.in. M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998; M. Bieńczyk: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002; E. Cioran: *Na szczytach rozpacz*. Tłum. I. Kania. Kraków 1992.

<sup>14</sup> S. Przybyszewski: *Chopin i Nietzsche*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966, s. 7.

<sup>15</sup> L. Lipschutz: „*Próba powrotu*” *Jerzego Kamila Weintrauba*. [Rec.]. „Nasz Wyraz” 1937, nr 7.

na **chorobliwość** przenika te teksty pod postacią **elegijności**, za-truwa każdą radość niezdrową boleścią. Dlatego elegijność nie może być w wierszach z *Próby powrotu* traktowana tylko i wyłącznie jako wskaźnik gatunkowych rozwiązań, znak historycznoliterackiej tradycji, z którą mierzy się młody poeta. Elegijność tego *Lata elegijnego* musi być rozumiana jako niezbywalna wartość ujemna, którą poeta dostrzega nawet w rzeczach pięknych, których pierworodny grzech polega tylko na tym, że są zniszczalne i śmiertelne.

Za oknem w białe dzwonki gwiazd  
ostatni wieczór cicho dzwoni.  
I nieustannie, nieuchronnie  
sypią się wrzosa. Sypki czas.

I jak tu żegnać Cię spokojnie?  
Ciemny niepokój w głębi wzbiera.  
Coraz boleśniej w wieńcu werand.  
Opada dniami późny sierpień.

JKW, X. *Elegia powrotu*, s. 45

**Wiedza bolesna**, którą posiada monologista *Lata elegijnego*, stanowi kontrpropozycję dla afirmatywnej „wiedzy radosnej”, której pokłosie wzrastało wtedy w nacjonalistycznych Niemczech, uwiedzionych przeinaczoną filozofią Fryderyka Nietzschego. Weintraub z nieukrywaniem lękiem śledził ideologiczne przemiany i alarmował o tych wypadkach<sup>16</sup>. Jednocześnie był zafascynowany okresem

<sup>16</sup> Warto zauważyć, że recenzując programową antologię poetów hitlerowskich, Weintraub nie odrzucał jej *en bloc*, nie formułował deprecjonujących kwestii, co byłoby usprawiedliwione i słuszne, lecz poszukiwał w tej poezji tak cenionej przez siebie wielkości niemieckiej liryki. Pisał m.in. – „Poważne trudności nasuwają się krytykowi, jeśli chodzi o sposób traktowania tej książki. Nie sposób przecież podejść do tej książki jako do dokumentu literackiego. Z literaturą ma ona bardzo mało wspólnego. Jest to raczej dokument psychologiczny i socjologiczny. Więcej wyłowi z niego socjolog. Aniżeli krytyk literacki. Bo jeżeli chodzi o formę wierszy, zawartych w tej antologii, o styl i obrazowanie, to nie można porównać tych elaboratów z żadnymi im podobnymi na przestrzeni całej literatury niemieckiej”. J.K. Weintraub: *Wiersze poetów hitlerowskich*. „Nasz Przegląd”, 9 VII 1939, s. 16.



przełomu wieków, poezją pierwszej wojny światowej (w tym niemiecką). Dlatego liryczne próby Weintrauba zawsze trzeba stawiać w sytuacjach intertekstualnych, pamiętając o admiracjach, lekturach i bogatej twórczości przekładowej poety<sup>17</sup>.

Weintraubowy cykl zawiera w sobie szereg jawnych nawiązań – do poezji Georga Trakla, do prozy Tomasza Manna, które w tym kontekście nabierają bardzo specyficznego charakteru. *Lato elegijne* i literatura uzupełniająca (Trakl, Mann) współkształtują odbiór tych niezwykle świadectw – myśli o śmierci na progu życia. Poetycki światobraz Georga Trakla to „świat blady, smutny i chory”<sup>18</sup>, nawet jeżeli poeta pisze o porze letniej, „to bogactwo barw i pełnia dojrzałości zawierają w swym nadmiarze pierwsze oznaki przekwitania i śmierci”<sup>19</sup>. W *Elegii o Georgu Traklu* toczy się ciemna, smutna rozmowa:

Dla nas są mroczne ogrody i rdzawe domki, co ponad  
dróg labiryntem się piętrzą, w jesienny wieczór wplecionym,  
okna w win szkarłat spowite i ciemne, głębokie salony,  
gdzie czarny fortepian: grobowiec niedokończonych sonat.

Za oknem jesienna pełnia i jabłek czerwonych połysk,  
twarze jak jabłka czerwone, kosze jak stawy głębokie,  
A tobie, Georg, się marzą odpływające w dal kroki,

JKW, IX. *Elegia o Georgu Traklu*, s. 44

Poetycka konwersacja na „werand płaskim pokładzie” ujawnia poufałość („dla nas...”) obu interlokutorów, ich przyjazną komitwę („A tobie Georg...”). Jednak w werandowym konwersatorium nie usłyszymy treści charakterystycznych dla dialogu przyjaciół – grzecznościowych formuł, życiowych dylematów, cichych wyznań. Obaj poeci dzielą się „przekłętymi problemami”. Ich przyjaźń za-

<sup>17</sup> Wśród bogatej twórczości przekładowej Weintrauba odnajdziemy niemałą grupę poetów niemieckiego kręgu językowego: Gottfrieda Augusta Burgera, Johanna Wolfganga Goethego, Klemensa Brentano, Heinricha Heinego, Georga Trakla, Georga Van Der Vringa, Rainera M. Rilkego.

<sup>18</sup> E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa*. Kraków 1974, s. 215.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 223.



sadza się na współodczuwaniu nieszczęścia, na bezkompromisowym demaskowaniu egzystencjalnych miraży i uproszczeń.

Podobną do Weintraubowej „melancholię werand” kryją też w sobie dwa, odległe od siebie w powieściowym czasie, pytania Hansa Castropa – bohatera *Czarodziejskiej góry*: „Czyż wasze lato już się skończyło?”<sup>20</sup> i „A życie ze swej strony? Czyż może jest tylko zakaźną chorobą materii?”<sup>21</sup>. Weintraub pisał bowiem o śmierci tak, jak o śmierci myśli młody człowiek, jak o śmierci wymijająco i powściągliwie pisał Tomasz Mann. Czyżby zatem tytułatura cyklu *en bloc* – to Próba powrotu... do życia, do działania po zatrzymanym czasie sanatoryjnej rekonwalescencji? Adam Ważyk we fragmencie *Poematu dla dorosłych* sentencjonalnie ujął ten długi powrót ...do zdrowia, ...do domu:

Wróciłem do domu,  
jak człowiek, który poszedł po lekarstwo  
i wrócił po dwudziestu latach<sup>22</sup>.

Choroba to przekleństwo, ale także – jak pisał Tomasz Mann – „święto ciała”. Słowo poetyckie musi je z odpowiednią atencją uświęcić. Dlatego *Lato elegijne* to czas celebracyjny – moment zyskania poznawczej pewności za cenę dotkliwego rozczarowania, okres pozucia intensywności istnienia z bolesną świadomością bezpowrotności mijanych sekund. Zatrzymajmy się na chwilę *Wśród* [Weintraubowych] *werand*:

Zatrzymaj się i dłoń swą znad spojrzenia unieś.  
Czy zawsze smutek sosen jest jak smutek spojrzeń?  
Przyjaciółko – patrz prościej, słoneczniej i modrzej,  
miast wędnać pośród werand, gdzie kwitną petunie.  
  
Dziś lasem nie odpłyniesz. Labirynt ogrodu  
rozwikłał się i w drogi szumiące uprościł.

<sup>20</sup> T. Mann: *Czarodziejska góra*. Tłum. J. Kramsztyk. T. 1. Warszawa 1992, s. 158.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 495.

<sup>22</sup> A. Ważyk: *Poemat dla dorosłych*. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1982, s. 119.

Oto niosę ci w dłoniach kwitnących miłością  
znalezioną wśród sosen twą zgubioną młodość.

JKW, IV. *Wśród werand*, s. 41–42

Szósty fragment cyklu – *Wśród werand* wydaje się osią konstrukcyjną *Lata elegijnego*. Ten najkrótszy tekst mieści w sobie najwięcej wyjaśniających konstatacji. Wszystkie teksty okalające go są obrazami powołanymi pracą iluzji, mirażem letniego dnia (występujące przed nim) bądź heroicznym spojrzeniem wbrew złudnym fantazmatom (występujące po nim). Ujawniający się *Wśród werand* monologista zdradza przyczyny i cele tych zagadkowych przechadzek po ciemnym lesie symboli. *Lato elegijne* to poetycki zapis „dochodzenia do zdrowia” poety rekonwalescenta. By zrozumieć i współodczuć światoo obraz Weintraubowego cyklu, zajrzyjmy na moment do otwockiego sanatorium-uzdrowiska. Agata Tuszyńska tak rekonstruuje atmosferę przedwojennej idylli żydowskiego letniska:

Teatralna sceneria natury. Pogodne wieczory wśród karłowatych sosen. Werandy, mansardy, wieżyczki. Żydowskie sanatoria: Atlantic, Beatrycze, Europa, Savoy.

Suche powietrze nazywano „krzepkim” lub „mahoniowym”. Piaszczysta gleba oddychała inaczej. Szybciej wysychała, „jak w Egipcie”, a las łagodził kaprysy natury. O zmierzchu nawieźdzały kuracjuszy roje świetlików<sup>23</sup>.

Pisarka, spoglądająca na stare fotografie, korzystająca z sanatoryjnych ksiąg, wypytująca dawnych, ostatnich żyjących kuracjuszy, trafnie uchwyciła rekonstruowaną przestrzeń – „teatralną scenerię natury”. Świat uzdrowiskowego odosobnienia wpisuje się w dokonywany przez schorowanych poetów i pisarzy schemat miejsca rekonwalescencji jako przestrzeni, w której żyje się na niby (jak w teatrze), w której schorowane ciało gra główną rolę w teatrze wyobraźni. Można też odnieść takie wrażenie zaczynając od „somatycznych” utworów Sępa-Szarzyńskiego do szpitalnych wierszy

---

<sup>23</sup> A. Tuszyńska: *Rodzinna historia lęku*. Kraków 2005, s. 283.

Białoszewskiego. Model „poetyckiej kliniki”, w którym *genius loci* stanowi sanatorium, zasadza się na rozpaczliwym akcie nieprzynależności do świata ludzi aktywnych, samodzielnych, żywych. W *Czarodziejskiej górze* podział przebiega na linii góra – dół, w poezji Trakla między tonacją zantropomorfizowanych kolorów: białych, sinych – ostrych, krzepkich, natomiast w elegijnym cyklu Jerzego Kamila Weintrauba pomiędzy stanami materii ożywionej i nieożywionej, lecz także między lasem a ogrodem, między jasnością dnia a „pasją nocy”. Bycie wyłączonym z rzeczywistości oznacza, posługując się użytą w *Lecie elegijnym* terminologią wegetacyjną, powolne więdnienie, przekwitanie, zasychanie, murszenie. To konanie rozciągnięte na wiele lat, bycie-w-śmierci, jak konstatuje Simone Weil, okazuje się dotkliwsze niż sama śmierć:

Siła, która zadaje śmierć, jest najprostsza, brutalną formą siły. O ileż bardziej różnorodna w swoich działaniach, o ileż bardziej zadziwiająca w skutkach jest inna siła – która nie zadaje śmierci; to jest ta, która **nie zadaje śmierci od razu** [podkr. – M.P.].<sup>24</sup>

Sanatoryjne werandowanie to Weil'owskie trwanie w zawieszeniu – między życiem a śmiercią. „Więdnąc pośród werand” monologista napomina tajemniczą Przyjaciółkę – „patrz prościej, słoneczniej i modrzej”, gdyż jedyne co może przełamać dookólną melancolię werand (smutek spojrzeń, smutek sosen) to miłosne rozkwitanie („oto niosę ci w dłoniach kwitnących miłością”). Lecz rozwinięty kwiat nabrzmiała pełnia, słońce w zenicie stanowią już zapowiedź przesilenia, zwiastun „pięknej” katastrofy. Pomiędzy idyllą a elegią żarna śmierci znowu zataczają koło. Tak duża, uczuciowa amplituda elegijnego cyklu stanowi jawne nawiązanie do poezji Trakla, u którego „...dojrzałość [...] zawiera w sobie zalążek śmierci, widok płodów lata budzi w poecie myśl o przemijaniu, przypomina zmarłych”<sup>25</sup>. Poszlakę intertekstualną, wskazującą na powinowactwa

<sup>24</sup> S. Weil: *L'Illade ou le poeme de la force*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa, cyt. za: N. Chiaromonte: *Granice duszy*. Tłum. S. Kasprzysiak. Warszawa 1996, s. 20.

<sup>25</sup> E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 250.

między *Latem elegijnym* a lirykami Georga Trakla, pozostawił sam Weintraub w notatkach do odczytu o poezji niemieckiego twórcy:

**Wieczny niepokój i walka kontrastów** – są zasadniczymi cechami jego poezji. Trakl był naturą niebywale oryginalną i niespokojną i dlatego w dużej mierze zasługuje na uwagę. [...] W gruncie rzeczy natura Trakla nie pozwala mu poprzestać na spokojnych opisach danych zjawisk, na konstruowaniu cichych, „poetycznych” pejzaży. Spokojnym i niczym nie zmałym opisom, przeciwstawia Trakl **brutalne i dobitne kontrasty**, bowiem operowanie nimi jest głównym środkiem poetyckim Trakla<sup>26</sup>.

Weintraubową poetycką opowieść o ludzkiej niedoli w dekoracjach rozkwitającego latem świata znamionuje właśnie taką, z ducha Traklowską, poetykę kontrastu i antynomii. Lecz to, co wydawać by się mogło odosobnionym, poetyckim eksperymentem, nowatorstwem autora *Próby powrotu*, który sięga do zapomnianych tomów po „ciemne tony”, nosi w sobie powszechne, dla rodzimej liryki, *signum temporis*. W 1933 roku poezja polska okrywa się „smugą cienia”. Coraz głośniejsze dochodzą do głosu złowieszcze przeczucia, apokaliptyczne projekty. Dość wspomnieć katastroficzne liryki Czechowicza, Sebyły, Miłosza. Wobec tej „poezji przesilenia”, liryczne próby Jerzego Kamila Weintrauba sytuują się na uboczu, blisko modelu katastrofizmu egzystencjalnego.

## Autoszczepionka

Pośród wielu recenzenckich not sporządzonych przez Jerzego Kamila Weintrauba na szczególną uwagę zasługuje opinia o *Wier-*

---

<sup>26</sup> J.K. Weintraub: *O Georgu Traklu*. [Maszynopis]. Muzeum Literatury w Warszawie, nr sygn. 4261, s. 1; podkr. – M.P.

szach zebranych Jarosława Iwaszkiewicza, a szczególnie o jego poetyckim tomie *Lato 1932*:

*Lato 1932*, poemat, wiazanka liryczna wierszy o typie łagodnych inkantacji elegijnych, posiada bardzo klarowny i szlachetny wydźwięk poetycki. W żadnym innym tomie nie ma takiego umiaru i stonowania, jak w „lecie” i nie jest to owo stonowanie, równające się czasem stłumieniu, wyrachowanemu nakierowaniu strumienia lirycznego do z góry wyznaczonego łożyska. To jest łagodny spływ elegijny, w swoich klasycznych pejzażach przypominający klasyków niemieckich. Wiersze wynikają jeden z drugiego, a w ich pozornej zwiewności nie ma nawet cienia owej nonszalancji, która cechowała np. *Oktostychy*. Ów smutek, który występuje w tej części, nie ma cech abnegacji. Jest to łagodny dobry smutek, pogodzenie się z koniecznością przemijania, z przeświadczeniem o znikomości jednego istnienia wobec fali, która świat zalewa<sup>27</sup>.

Poetyckie *Lato 1932* nie znalazło się w polu badawczej uwagi tylko ze względu na tytularne powinowactwo z *Latem elegijnym*. To byłaby stanowczo nic nie znacząca zbieżność. Zainteresowanie wzbudzają przesłanki okołotekstowe – recenzje, opinie, noty<sup>28</sup>. Tak jak Weintraub wypowiada się o tomie Iwaszkiewicza, tak w bardzo podobnym tonie o elegijnym cyklu Weintrauba piszą inni krytycy. A to już nie może być domniemanie, lecz wiedza obiektywna, ugruntowana przez opinię wielu postaci krytyki literackiej. Tym bardziej, że są to jedne z nielicznych omówień poezji autora *Próby powrotu*.

Jaka więc zachodzi koincydencja między tymi dwoma *Latami*? Czy różnica kilku kalendarzowych lat pomiędzy czasem powstania *Lata 1932*, a napisaniem *Lata elegijnego* zmienia poetycki klimat opisywanej przez poetów pory roku?

<sup>27</sup> J.K. Weintraub: *Jarosław Iwaszkiewicz. Wiersze wybrane*. Wyd. J. Przeworski. Warszawa 1938.

<sup>28</sup> J. Kwiatkowski: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.

Weintraub nazywa wiersze Iwaszkiewicza „łagodnymi inkantacjami elegijnymi”, podkreśla ich klarowność i szlachetność, a także wygłosowy – „łagodny dobry smutek”. Posłuchajmy zatem, jakich lirycznych przymiotów doszukiwali się krytycy recenzujący *Próbe powrotu* – Leo Lipschutz:

Wiersze te są godne zainteresowania, a pod niektórymi względami doskonałe. Oscylują pomiędzy smutnym zamyśleniem a patetyzmem. Nie przechodzą w sentymentalizm, a patetyczne zrywy są zawsze łagodnie zaokrąglane i puszyste; – nigdy ostre, rozkrzyczane i rażące. Mimo smutku i lekkiej egzaltacji nie przekraczają granicy, za którą zaczyna się babrzenie w łzach i histeryczne rzucanie się. Są pełne umiaru i wyrafinowania<sup>29</sup>.

Z. Konarzewski:

W wierszach zastanawia przedziwny, można powiedzieć, bez przesady, dostojny spokój spoglądania na życie i na czas, na ludzi odwiecznych wędrowców, po których zostają bliskie lub dalekie wspomnienia.

*Misterium poetyckich przeżyć*

B. Lewitówna:

Motyw samotności smutku tych wierszy spleciony jest, organicznie zrośnięty z pejzażem, z którego wyrasta. „Lato elegijne” – „to słońca rozsypan[ego] żółty suchy piasek”, z którego wyrastają szumiące sosny nadwiślańskiego krajobrazu, bliskość natury, która jakby poddawała się specjalnie tonowi i nastrojowi tych wierszy, łącząc się z nimi w sposób harmonijny i stanowiąc sobą i element cenny i konieczny.

*Smutny powrót*

i T. Hollender:

Tom wierszy Weintrauba, który jest debiutem tego młodego poety, posiada wiele zdobyczy awangardy. Więc oszczędność słowa, kon-

---

<sup>29</sup> L. Lipschutz: „*Próba powrotu*”...

densację, zgęszczenie metafory, stosowanie elipsy czyli wyrzutni, a wszystko to zamknięte w regularnych „klasycznych” strofach. Weintraub jest bowiem pierwszym pokoleniem tych młodych poetów, którym dane jest zaprowadzić ład w chaosie, który nastał niewątpliwie w poezji polskiej po kończeniu się poetyckich wpływów awangardy. To pokolenie jest wypadkową, pośrednio między poetami „Skamandra” a poetami awangardy<sup>30</sup>.

Krytycy zgodnie wypunktowali zbieżne walory poetyckie: „dostojny spokój”, „smutne zamyślenie”, „specjalny ton”, „zaprowadzony ład w chaosie”. Te dookreślenia współgrają z przemyśleniami Weintrauba nad Iwaszkiewiczowskim *Latem 1932*. I można by postawić kropkę nad tymi krytycznymi zapatrywaniem, gdyby nie kilka cisnących się na usta pytań: Dlaczego żadna z opinii nie podkreśla unaocznionej przez nas migoczącej amplitudy poetyckich napięć rozluźnień? Czemu żaden recenzencki głos nie ujawnia sytuacji granicznej (choroby i rekonwalescencji), która stała się pretekstem *Próby powrotu*? Jakiej poetyckiej kodzie miałyby służyć „dobry, łagodny smutek”, gdyby nie pojawiły się wcześniej oznaki melancholii? Wobec tak uładowanych i spolegliwych głosów międzywojennej krytyki samodzielnie odnajdźmy w pokładach tej niby „umiarkowanej” poezji „mroczną rudę tragiczności”<sup>31</sup>. Oto dwa wyimki z poematu Iwaszkiewicza<sup>32</sup>:

Cmentarne brzozy niby pianki  
skrywają czarny azur wioski,  
mogilki leżą jak przesłanki,  
z których już wyciągnięto wnioski.

Wplątane w martwe włosy muraw,  
krzyże upadłe lub pochyłe,

<sup>30</sup> T. Hollender: *Tom wierszy na poziomie. (Jerzy Kamil Weintraub – „Próba powrotu” – Biblioteka „Kameny” – 1937)*. „Chwila”, 18 XII 1937 r.

<sup>31</sup> M. Scheler: *O zjawisku tragiczności*. Tłum. R. Ingarden. Kraków 1976, s. 59.

<sup>32</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz: *Lato 1932*. W: Idem: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 327 i 330.

i krzyż pośrodku niby żuraw,  
czerpiący z ziemi zgniłą siłę.

XIII. \*\*\*inc. *Cmentarne brzozy*

Nie idę do snu, bo nie chcę spokoju  
martwego gestu wśród pajęczych błon,  
i czarnej nocy, co w moim pokoju  
czyha na sen mój, jak na cierpki zgon

XVI. \*\*\*inc. *Znowu więc ciepło*

Niech nas nie zmylą deminutywne formuły – „pianki”, „mogiłki”. Zantropomorfizowany pejzaż cmentarny („martwe włosy muraw”) w połączeniu z obrazoburczo zarysowanym krucyfiksem „czerpiącym z ziemi zgniłą siłę” w żaden sposób nie można nazwać dobrym smutkiem, pogodnym smętkiem. Podobnie jak oniryczny świato-obraz martwoty, ciemności i zgonu z fragmentu szesnastego. Iwaszkiewiczowskie *Lato 1952* złożone jest z „małych śmierci” wynikłych bądź ze spełnienia erotycznych pragnień, bądź z kataleptycznych, zimowych „zastygnięć”<sup>33</sup> podmiotu mówiącego.

Tak jak Weintraub pomylił się w uogólniających ocenach co do tomu skamandryty, tak powierzchowne, generalizujące sądy przedwojennej krytyki zniekształciły wygłos *Lata elegijnego*. Wbrew enuncjacom z literackiego parnasu, w tomie młodego poety słychać wyraźnie złowieszczy, śmiercionośny ton:

Komandorze, ta płaska weranda to pokład  
okreću, którym płyniesz w ciemne morze sosen.  
Tu przyćmioną czerwienią zakwitają okna  
w wieczorze, który tonie w ciemnym morzu sosen.

Na górze lśniące gwiazdy. Białe kwiaty kajut  
wysmukły wiatr kołysze w najcieplejszych dłoniach.

---

<sup>33</sup> O symbolicznej zimowej kolorystyce w aspekcie ostatnich wierszy J. Iwaszkiewicza pisze A. Węgrzyniakowa: „*Urania*” – ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. Opacki przy współudziale A. Nawareckiego. Katowice 1993, s. 75–96.



Gdy tragiczne okręty w dali się mijają,  
na burtach w mrok spowitych kwitną pelargonie.

Komandorze, przepływasz swe szumiące lata,  
bezzadnie uwikłany w ciemny czas i przestrzeń.  
Na próżno wypatrywać? Dalekie pustkowia  
nie zakwitnie wśród mroku światłem morskich latarni?

Fale okręt kołyszą. Płyniesz bezszelestnie.  
Komandorze! – złą ciszą wypieszczono dłonie,  
otulone spokojem stopisz w biały marmur.

Bunt wybuchnie o świcie rdzawą różą wschodu:  
pokąd wieść nam okrętem w samotność zamarła  
pośród płaskich pokładów swą tragiczną młodość?

JKW, VI. *Elegia komandorska*, s. 42–43

Na leśnych bezdrożach (zakopiańskiego, otwockiego) sanatorium, które na mocy metaforycznej przyległości zostało zmienione w wody niczyje, w „ciemne morze sosen”, spotykamy tajemniczą osobę Komandora. Czyżby maska komandora znalazła się w *Elegii VI* przez przypadek, jako konsekwencja zmian dekoracji z leśnych na morskie? Istniejące konteksty towarzyszące tej literackiej postaci sytuują ją w kręgu postaci zaświatowych. W operze *Don Juan* Mozarta pojawieniu się tej osoby towarzyszą głosy „z najwyższego rejestru śpiewaka i zamykająca scenę kadencja w D-dur”<sup>34</sup>. To jedna z niewielu tak wyrazistych scen piekielnych. Podobnie dzieje się w *Krokach Komandora*<sup>35</sup> Aleksandra Błoka i niedokończonym dziele Charles’a Baudelaire’a. W rodzimej literaturze również odnajdziemy podobne złowrogie sceny. W Mickiewiczowskich *Dziadach, części III*, w scenie *Balu u Senatora*, kiedy zebrani goście bezwiednie tańczą menueta („Nagle muzyka się zmienia i gra arią Komandora”)

<sup>34</sup> M. Guio mar: *Zasady estetyki śmierci*. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Tłum. T. Swoboda. Gdańsk 2002, s. 91.

<sup>35</sup> A. Błok: *Kroki Komandora*. W: Idem: *Poezje wybrane*. Tłum. J. Liebert. Warszawa 1957, s. 192.

Tańczący  
Co to jest? – co to?  
  
Goście  
Jaka muzyka ponura!<sup>36</sup>

Nie należy, rzecz jasna, przeceniać tych podobieństw. Lecz dzięki tym oryginalnym paralelom *Elegia komandorska* polaryzuje wielością znaczeń. Pojawienie się Komandora to kara za wyrafinowany hedonizm Don Juana. W tekście Weintrauba tajemna postać dowódcy okrętu to uniezwyklenie, subiektywna abstrakcja, ale także uosobienie eschatologicznego niepokoju. Scena ta rozgrywa się od zmierzchu do świtu, od kiedy „przyćmioną czerwienią zakwitają okna” aż do „buntu o świcie”. Można więc mówić o tej *Elegii komandorskiej* jako o obrazie epifanicznym. Co zatem wynika z tego „nocnego widzenia”?

W *Próbie powrotu*, a szczególnie w centralnym cyklu tryptyku – *Lecie elegijnym* dokonał poeta symbolicznego gestu – tanatycznej inicjacji. Na tak diametralnie odmienną od ustaleń międzywojennej krytyki perspektywę interpretacyjną wskazują dwa teksty – elegia czwarta – *Wśród werand* – która sygnalizuje genealogię cyklu (chorobę<sup>37</sup> jako „przesilenie zmysłów”) i *Elegia komandorska* – „punkt krytyczny” poematu. Eksplikacje monologisty wypowiedziane wobec milczącego Komandora, przypominające autokrytycyzm Don Juana przed powstałym z grobu widmem, to spowiedź człowieka bezradnego wobec praw(d) rządzących jego losem. A szczególnie wobec prawdy kardynalnej – nieuchronności i nieokreśloności śmierci.

Bezradnie uwikłany w ciemny czas i przestrzeń.  
Na próżno wypatrywać? Dalekie pustkowia  
Nie zakwitnie wśród mroku światłem morskich latarni?

<sup>36</sup> A. Mickiewicz: *Dziadów część III*. W: Idem: *Utwory dramatyczne*. T. 3. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1983, s. 239–240.

<sup>37</sup> Zob. P. Dybel: *Choroba jako postęp, czyli dekadenska historiozofia Przybyszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3, s. 27–77.

Pokąd wieźć nam okręt w samotność zamarłą  
Pośród płaskich pokładów swą tragiczną młodość?

„Korab żywota” z komandorem śmierci na pokładzie otwiera więcej pytań niż udziela odpowiedzi. Komandor to postać milcząca. Wielokrotne, inwokatywne zawołania, kierowane do niego przez podmiot mówiący, pozostają bez odzewu. W tekście nie odnajdujemy też śladu dialogowych replik. Słyszymy tylko zapalczywą ekspiację monologisty, która wzmacnia symboliczne przesłanie *Elegii komandorskiej*. Znajdujemy się w punkcie krytycznym, kiedy, wbrew Plutarchowi, „żeglowanie nie jest koniecznością”, zatem tym bardziej życie nią nie jest. Sytuacja graniczna, z momentem wyboru pomiędzy „cmentarzem wspomnień i więdnących mogił, [po których – M.P.] przepływa mój samotny, skołatany okręt [a czasem napływającym, na który – M.P.] wpływasz jasnym spojrzeniem w ukochane oczy”, to nie tylko główna oś konstrukcyjna elegijnego cyklu z dramaturgicznym *climaxem* i poetyckim *Dwugłosem*, lecz, co istotniejsze, najważniejsze doświadczenie duchowe i egzystencjalne w krótkim życiu młodego poety.

Jerzy Kamil Weintraub w porę opuścił pokład okrętu wiedzionego sterem Komandora – Śmierci. Ten liryk o tanatycznej tematyce pozwolił poecie wyjść z ograniczeń „udzielności” kreowanego świata, jego efemeryczności i fikcyjności, dzięki czemu mógł on, ten doskonale zamknięty cykl *Elegijnego lata* traktować jako aneks do autobiografii. Tak też się stało. „Pierwsza śmierć” będzie odtąd ciążyć nad życiem poety. Po mortalnej inicjacji zmieni się kształt poetyckiego światoo obrazu twórcy późniejszych *Tropów zimowych*. Zwycięskie przejście „smugi cienia” *Elegijnego lata* okazało się nieoczekiwanym doświadczeniem w czekającym poetę trudnym życiu. Traumatyczne, lecz tylko wyobraźniowe przekroczenie granicy śmierci i tajemnicza „rozmowa” z Komandorem podziały jako „autoszczepionka” w późniejszym, realnym świecie prawdziwej śmierci i udawanego ze wszystkich sił życia.

## Poeta (1916–1943)

W eseju *Mapa przekrzywień* Harold Bloom tak pisze o poecie, który staje w obliczu śmierci:

Przypuszczalnie każdy poeta jako **poeta** chce skończyć – jeśli w ogóle – na swój własny sposób. Możemy zapewne powiedzieć, że człowiek właśnie jako człowiek, jest w stanie pragnąć śmierci, lecz żaden poeta, jako **poeta**, z definicji nie może pragnąć śmierci, takie pragnienie zaprzeczałoby bowiem temu, że jest poetą. [...] Śmierć jest więc rodzajem znaczenia literalnego lub też – z punktu widzenia poezji – **znaczenie literalne jest rodzajem śmierci**<sup>38</sup>.

Amerykański badacz wyklucza pragnienie śmierci ze zbioru poetyckich pożądań. Lecz czy w ogóle w XX wieku możliwa by była poezja, która nie mierzy się ze śmiercią? Czy poeta Europejczyk mógłby zamilknąć w sprawach ostatecznych, zataić, nie oswajając, czasami nie pragnąć tego najtrudniejszego, ale i najpewniejszego z ludzkich doświadczeń? Kontrowersyjny sąd Blooma przytoczyliśmy nie dlatego, by się z nim ostentacyjnie nie zgodzić. Ten anty-Heideggerowski *passus* odkrywa przed nami ważną prawdę – o nie możliwości poezjowania w sprawach ostatecznych, o zagrożeniach tanatycznej liryki, płynących ze strony niewyraźności, literalności. Jak zatem możliwa jest poezja dotycząca śmierci? liryka, która opiera się tym aporiom? Jak pisać o własnej śmierci, nie popadając w antropologiczne komunały, nie operując kulturowym stereotypem odchodzenia, przekazywanym z pokolenia na pokolenie schematem *ars bene moriendi*? Dla artysty skandal śmierci zawsze pozostaje „życiowym” dylematem, twórczym problemem – jak umrzeć niepospolicie, jak odejść niezwyczajnie. Śmierć to egoizm, na który człowiek musi sobie pozwolić, nie może się nim z nikim podzielić.

<sup>38</sup> H. Bloom: *Mapa przekrzywień*. Tłum. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 14.

Dlatego pytania o śmierć, o trud przekraczania granicy między żywymi a umarłymi to „problem założycielski” wszelkiej twórczej działalności człowieka. Bowiem jak „odkrył” Zygmunta Freud – „celem każdego życia jest śmierć”<sup>39</sup>. Momenty śmierci, ostatnie słowa, pożegnalne gesty wielkich ludzi rzutują na ich bogate życie – dość przypomnieć Goethego krzyczącego „Więcej światła”, Dürera nicującego klasztorną formułę do postaci *memento mei* (pamiętaj o mnie) czy Jana Pawła II wypowiadającego sakramentalne: amen „niech się stanie”.

W Weintraubowej „nekrografii” nie odnajdziemy znaczących gestów, żarliwych konwersji, poruszających psychomachii. To śmierć cicha, ukryta – jak ostatnie lata życia. Lecz ostatni tekst zapomnianego poety nie jest pospolitą konsolacją, pogodnym otwarciem się na nieznane. Posłuchajmy „łabędziego śpiewu” Jerzego Kamila Weintrauba – *Poety*:

O ty, nieszczęsne okno na wszechświat,  
za którym świerszcze gwiazd poćwierkują.  
Zaledwie zwid twój się ucieleśnia,  
a już nie możesz w życie go ująć.

Komu ty, powiedz, pamięć przekażesz,  
jaką ty maskę przed światem wdziejesz,  
by przez swych spojrzeń patrząc witraże  
ponieśli ciebie przez własne dzieje?

Jakim nakażesz przemawiać głosom,  
aby twe krótkie życie przerosły?  
Czy będziesz obłok, czy będziesz posąg  
o sercu kornym, z czołem wyniosłym?

Bo jeśli posąg, kamień trwający,  
o który tłum się co dzień rozpryska,  
co z sercem poczniesz, co głaz potraça  
niby kwiląca więźnia kołyska?

---

<sup>39</sup> Z. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 58.

A jeśli obłok, który się zniży,  
by spraw człowieczych podążyć tropem,  
bacz na swe słowa, co płyną wyżej,  
bo tłum cię zdepcze kamiennostopy.

Chyba że jako promień drapieżny  
ogniem przepalisz ziemię cmentarną,  
by zmartwychwstało z prochu i z mierzw  
kiełkiem strzelistym snów twoich ziarno.

A kto się zbudzi – ogień pochwali,  
a którzy zginą – ogień podsycą,  
ty jeden tylko podążysz dalej  
z zakotwiczoną w wichrach żrenicą.

JKW, *Poeta*, s. 267–268

Tak kończy się poetyckie dzieło Jerzego Kamila Weintrauba. To ostatni tekst, ale czy ostatnie słowo?

Dla poety nie ma ostatniego wiersza. Każdy jest przedostatni. Ostatni wiersz byłby katastrofą. Nawet faktycznie ostatni wiersz jest wierszem przedostatnim. Poeci umarli nie napisali nigdy ostatniego wiersza, zostawili nam swoje utwory przedostatnie, możemy się tylko domyślać ostatniego wiersza Herberta, Mandelsztama, Miłosza<sup>40</sup>.

Domysły wobec „ostatniego” tekstu Jerzego Kamila Weintrauba nie są przypadkowym typowaniem testamentalnego słowa, wygodną dla przyjętej interpretacji strofą pożegnalną. Na *Poetę*, bowiem tak zatytułowany wiersz wydaje się tekstem ostatnim, wskazując wspomnieniowe relacje, krytyczne sądy.

Wsluchujemy się w słowa *Poety* – odbierając z nich prawdę wiary wyrażaneż zwyczajsko nawet w tygodniu śmierci...<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> A. Zagajewski: *Poezja odeszła z teatru*. „Zeszyty Literackie” 2005, nr 89, s. 149.

<sup>41</sup> Z. Lichniak: *Przywrócenie pamięci*. „Dziś i jutro” 1953, nr 38, s. 5.

Jawnym leksykalnym nawiązaniem do wiersza *Poeta* opatrzonego datą 5 września 1943 roku, a więc napisanego pięć dni przed śmiercią, są słowa Krzysztofa Kamila Baczyńskiego skierowane do Joanny Weintraub-Krzyżanowskiej podczas spotkania na pogrzebie męża:

Podszedł do mnie i uściskawszy mi rękę powiedział: – Joanno nieważne jest to co na ziemi, ale tam – widzisz – w gwiazdach<sup>42</sup>.

Nie sposób nie zgodzić się z wcześniej cytowaną konstatacją Adama Zagajewskiego, że pomimo faktycznych przesłanek, za pomocą których możemy ustalić ostatni skreślony ręką poety wiersz, w żaden sposób nie będzie on zamknięciem poetyckiej książki, ostatecznym *finis* poetyckiego słowa. „Umysł [poety – M.P.] ze swej własnej natury nie posiada żadnego środka, aby zakończyć swoją istotną aktywność, i nie ma myśli, która byłaby dla niego ostatnią”<sup>43</sup>. Sytuacja tanatologiczna Jerzego Kamila Weintrauba wydaje się bardzo specyficzna. Umiera młodo, w wieku 27 lat, w centrum okupacyjnych działań wroga. Nie ginie ani od kuli, ani nie pada w powstańczym szturmie. Nie zostaje też złapany, zakatowany przez nieprzyjaciela. Umiera przypadkowo – zaczyna się golarską brzytwą, co w połączeniu z wyczerpaniem organizmu, gruźlicą i przewlekłym osłabieniem powoduje postępujące zakażenie krwi. Można więc powiedzieć, że nie umiera „w mrocznym stylu epoki” – jak inni „bracia poeci” – w powstańczym boju jak Baczyński czy od kuli w tył głowy jak Sebyła. Powolne i naturalne umieranie Jerzego Kamila Weintrauba zbliża go do poetów czasów pokoju, rozpamiętujących chwile przeżyte, przygotowujących się na odejście. Dość wspomnieć tekstowe „ostatnie pożegnania” Iwaszkiewicza i Herberta – kolejno *Uranie* i *Tkaninę*. *Quantum* czasu dane umierającemu Jerzemu Kamilowi Weintraubowi to specyficzna sytuacja,

<sup>42</sup> J. Weintraub-Krzyżanowska: *Dwaj Kamile*. W: *Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*. Red. Z. Wasilewski. Kraków 1979, s. 162.

<sup>43</sup> P. Valéry: *Vue de Descartes*. In: *Oeuvres*. Vol. 1. Paris 1957, s. 796, tłum. – Andrzej Zawadzki.

kiedy spojrzymy na rówieśników poety, którzy zostawiali wpół zapisane teksty, szkicowniki i plany przyszłych poematów, urwane zdania, „przestrzelone” rękopisy. Jak Weintraub wykorzystał ten czas – czas ostatniej klepsydry?

Śmierć zawsze jest niewczesna bądź przychodzi bez uprzedzenia, bądź poniewczasie. Ten temporalny aspekt godziny odejścia w tekście *Poety* jest o tyle ważny, że nie ma w nim miejsca, po prostu tam nie występuje. Redukcja wymiaru czasowego, dokonana w tym poetyckim doświadczeniu, wydaje się symptomatyczna. Śmierć to koniec osobniczego czasu, zatem zgodnie z prawem logiki nie może się wydarzyć i być przedstawiona. Niemoc literackiego obrazowania wspomagają w tym momencie współczesne eksperymenty filozoficzne – Heideggerowskie „wyistoczenie” granicznego wydarzenia lub też Derridiańska *difference* – fałda, różnica. Oba zabiegi myślowe opóźniają czasowe wiry, odwołają moment śmierci, znoszą kres, przywracają fantom obecności, niwelują fatalność losu i mękę sumienia. Uśmiercenie staje się uśmierzeniem. Następuje neutralizacja traumy – lęk, paniczna reakcja zostają przepracowane tak, by aktywny monologista mógł spokojnie przejść w „stan wiecznego odpoczynku”. Spróbujmy prześledzić, jak odbywa się praca „przedśmiertnej żałoby”, to odroczenie momentu zamknięcia na wieki.

Kto czyta słowa *Poety* ze świadomością, że powstawały one w czasie agonii, zapewne musi być wstrząśnięty ich klarowną i wyszukaną organizacją formalną. W żaden sposób nie można wyczytać z tych kilkunastu ostatnich linijek, symptomów panicznego zachowania – pośpiechu, niedopatrzenia czy nielogiczności. Może to skutek uprzytomnienia sobie daru śmierci naturalnej, tak rzadkiego w tym wynaturzonym czasie. A może to działanie opisywanej „auto-szczepionki” – „małej śmierci” *Elegijnego lata*, która skutecznie blokuje trwogę śmierci prawdziwej. Tajemnic poetyckiego spokoju nie można dociec. Literacki obraz umierania, ukazany w ostatnim tekście Jerzego Kamila Weintrauba, podkreśla najwyższy wymiar samotności, jaki doświadczyć może istota ludzka. Różne bywają momenty odosobnienia, rozmaite są też przyczyny wyboru pustelniczego życia. Lecz moment śmierci niweluje zarówno świadomą



decyzję bycia w samotności, jak i społeczne nieprzystosowanie skazujące na byt osobny. Śmierć zbliża oddaleńca na powrót do wspólnoty – anachoreta trafia do zakonnych katakumb, odmieniec, wyklęty leży na publicznym cmentarzu. A gdzie spocznie ciało zaszczonego Żyda? Jaka wspólnota upomni się w tym „czasie marnym” o swojego pobratymca?

Śmierć Jerzego Kamila Weintrauba nie potwierdza reguły: żyłem osobno jako wykluczony, ale po śmierci dostępuję ponownego przyjęcia i „zmarłych obcowania”. W tym tragicznym przypadku moment śmierci będzie miał tylko skutek wolincjonalny – już nie „ja” będę się ukrywał, lecz będę ukrywany. Tak kończy się dramat doczesny, a zaczyna się tragedia eschatologiczna. Nie będzie dane poecie spocząć w miejscu właściwym dla jego wyznania – na kirkucie, lecz, bądź we wspólnej mogile, bądź w wykopanym ukradkiem, przez wiernych przyjaciół, anonimowym grobie. Weintraub okrywa całunem milczenia zarówno temat miejsca spoczynku, jak i ciała. Jednak od „tych” myśli nie ma uciezki. Dlatego snuje on fantasmagorie pośmiertnego trwania. Wyobraża sobie wybór, który nie jest mu dany w rzeczywistości. Jego myślenie przeniknięte jest duchem różnicy – czy pośmiertnie stać się „martwym posągiem”, czy „wszechobecnym duchem”?

Jakim nakazesz przemawiać głosom,  
aby twe krótkie życie przerosły?  
Czy będziesz obłok, czy będziesz posąg  
o sercu kornym, z czołem wyniosłym?

Rozważanie tych pośmiertnych fantomów bytu skażone jest sztucznością literackich topoi, tak jakby miejsce w bibliotece, książkowa kwatera miały autorowi *Tropów zimowych* zastąpić realny grób. Abstrahując od grozy tej sytuacji życiowej poety, nie zdołał on uniknąć pychy („niewydarzonego”) uwieńczenia. Weintraub aspiruje do najwyższych kręgów Parnasu („czy będzie obłok, czy będzie posąg”), będąc autorem jedynie dwóch oficjalnie wydanych tomików. Tym bardziej, że teksty niewydane, zachowane w brulionie uciekiniera, przerosły próby juvenilijne – te pojedyncze i te

wkomponowane w tomy. Czy to grzech romantycznego zapatrzenia w siebie, próżna chępliwość, czy zachowanie obronne? A może ta projekcja uwieńczenia ma sens redempcyjny – by straszności bytu i klęski życia przesłonić wyższym sensem – „ładem” i „laurem”?

Bo jeśli posąg, kamień trwający,  
o który tłum się co dzień rozpryska,  
co z sercem poczniesz, co głaz potrąca  
niby kwiląca więźnia kołyska?

Poetyckie marzenie o „posagu człowieka na posagu świata” obwarowane zostało przez Jerzego Kamila Weintrauba szeregiem egzystencjalnych obostrzeń. Zimny **kamień**, nawet najpiękniej uformowany, nie odda ciepła человеческого **serca**. Czy zatem stabilność i trwałość posagowej postaci zdoła utrzymać odruch serca „co głaz potrąca”? Czy kamienna obietnica nieśmiertelności nie będzie kolejnym więzieniem ducha dla poety, który tak dotkliwie doświadczył, przez własną chorobę i ludzką podłość, skazania na życie osobne?

A jeśli obłok, który się zniży,  
by spraw człowieczych podążyć tropem,  
bacz na swe słowa, co płyną wyżej,  
bo tłum cię zdepcze kamiennostopy.

A jeśli obłok... – to drugie wyjście. Nietzsche mawiał, że „ludzkie problemy leżą na ulicy”. Weintraub dopowie – trzeba się tylko nad nimi pochylić. Czy to zachowanie godne jest zaświatowego poety? Tym razem zimno i nieczułość kamienia przerzucone zostały na obraz ludzkiej masy, który „tłumi” słowa niewidzialnego poety. Tak układa się metaforyczny chiasm:

kamienny posąg	_____	sprawy człowiecze
serce kwilące	_____	kamiennostopy tłum

Dramat niepewności (bo jeśli... a jeśli...) odchodzącego poety zdaje się pozostawać nierozstrzygniętym czy wręcz nierozstrzygalnym

wyborem antytetycznych racji i dążeń. W tekście ten spór nie jest najważniejszy. Śmierć przetnie ten gordyjski węzeł. Wydaje się nawet, że włączenie w obręb ostatniego tekstu takich dywagacji o pośmiertnym trwaniu ma inny, niespekulacyjny sens i cel. Te niewczesne pytania o dwie krańcowo różne hipostazy bytu (kamień i obłok) muszą zrodzić daremne odpowiedzi. Przy takim rozumieniu *res funebres* trzeba zapytać – po co toczy się ta próżna, zadufana, a nawet w swej buchalteryjnej formie obrazoburcza rozmowa? Czy można się przygotować do życia po śmierci, czy można dokonać rachunku (przyszłego) istnienia?

Jesteśmy z *Poetą* na skraju życiowej drogi. Struktura tego konterfektu organizowana jest w sposób niezwykle klarowny – nie jest to rzecz niewykończona, urwana. Poeta nad lamentacyjne formuły podnoszące wymiar straty, męki i słabości, przedłożył w tym fragmencie testamentalną lakoniczność wskazań co do miejsca ostatniego spoczynku. I choć nie jest to rzeczywista ostatnia wola, mająca moc wykonawczą, to jej wymiar symboliczny z naddatkiem wetuje realną niemożność testatorów. Poeta, któremu świat odmówił człowieczego gestu wsparcia, w obliczu śmierci musi samotnie uporać się z własnym życiem, śmiercią i poezją. Dlatego wpatrzony jest w stronę odległego, przyszłego odbiorcy. Projektując, może na pozór pysznie, swe przyszłe, ziemskie upamiętnienie jak nikt inny rozumie wymiar Norwidowego „niedoczekania”. Pytania o trwanie po śmierci mają ukrytą w sobie zarówno pokorną prośbę – „Przechodniu zatrzymaj się” i punktowaną już pychę wobec „kamiennostopowego tłumu”. Monologista – *Poeta* sam sobie żegnającym i żegnanym, konduktem, płaczką i oratorem na własnym pogrzebie. To osobliwy i osobny pochówek.

W omawianym w poprzednim rozdziale korpusie tekstów zimowych wyodrębniliśmy wielogłos instancji mowczych – sztucznie modelowany rozgwar, który powołał poeta, by „zagłuszyć” ciszę zimowych przestrzeni. Moderowane kolokwium ma też miejsce w tym ostatnim poetyckim zamierzeniu. *Poeta* przekracza swą solipsystyczną sytuację w najtrudniejszej z ziemskich chwil, powołując zastępcze formuły obecności – zmnożone „ja” – to przeszłe, to które teraz mówi i to przyszłe projektowane w dywagacjach – posąg

czy obłok. Czy można pisać testament z pominięciem pierwszej osoby, pod wieloma imionami, podpisując się niejedną sygnaturą? Czy w ogóle jest możliwy „wieloosobowy autoportret”?

W omawianym tekście tworzy się skomplikowana sytuacja dialogowa: monologista („Ja”) zwraca się do „Ty”, w tytule zaś mamy formę *Poeta* („On”). Weintraub – monologista – *Poeta* patrz(y/a) na siebie, dialogizując ze sobą, wzajemnie się wymieniając w tekstowych alokucjach. Ten „kłopot” z tożsamością, pojawiający się w „wieloosobowej intymistyce”, ujawnia się w analizowanym już pamiętnikowym pytaniu poety – „Może to **mnie** już koniec?” Niezwykle to odpodobnienie poetyckiej osobności, tak skrzętnie ochranianej przez artystów pojedynczości. *Poeta* – niejako „specjalista od pierwszej osoby” – świadomie unika solipsyzmu w momencie, kiedy jest na takie od-osobnienie skazany.

*Poeta* wydaje się tekstem, którego warstwa autobiograficzna stanowi ważną znaczeniorodną drogę interpretacyjną. Taka jest miara i waga słowa testamentalnego – rozlicza się siebie, rozmienia się swój majątek, pozostawia się czytelne przesłanie. Czy jednak Jerzy Kamil Weintraub spisał *Poetę*, by rozporządzić swym lirycznym spadkiem? Jeśli tak, to dokonał tego wbrew utartym kanonom intercyzy, wbrew ścisłej literze prawa (nawet jeśli jest to testament liryczny). Bowiem testament – autobiografia – autoportret nie mogą być sygnowane przez byt wieloosobowy (wyklucza to człon auto-), nie mogą też być pomyślane jako zapis pośmiertny (wyklucza to człon -bio-). Zatem jakie zadania nałożył, jakie powinności powierzył, jakie cele postawił wobec swego ostatniego tekstu Jerzy Kamil Weintraub – *Poeta*? Wydaje się, że przyczyna gatunkowych nieścisłości, które nie pozwalają jednoznacznie wpisać ten tekst w określone genologiczne struktury, wynika z autorskiej niepewności, z ludzkiej nieporadności i porażającej świadomości ostatniego (poetyckiego) zadania. *Poeta* sam do siebie zwraca się z bezradnym wyrzutem – „O ty, nieszczęsne okno na wszechświat”. Stąd ta wielość autorskich masek („jaką ty maskę wdziejesz przed światem”), wyliczanie możliwości (a jeśli..., bo jeśli...), niemoc podjęcia ostatecznej decyzji. Jednak owo hamletyzowanie nie może stać się zarzutem wobec monologisty, trudno bowiem zarzucać komuś brak

rutyny wobec czegoś, co wydarza się tylko raz, wobec śmierci. Poeta próbuje oswoić się z sytuacją ostateczną. Stara się prowadzić, w różnych wcieleniach siebie samego („Ja”, „Ty”, „On” – *Poeta*), **niemą konwersację**, na kształt monologu Hamleta, „Hamlet[a] [który – M.P.] jest dla nas posłańcem śmierci, przypuszczalnie jednym z jej nielicznych posłańców, którzy otwarcie mówią o nieuchronności naszego związku z ową niezbadaną krainą. Związek ten ma charakter całkowicie samotniczy...”<sup>44</sup> Atrybutem Szekspirowskiego bohatera stała się czaszka, do której młody książę kieruje swe słowa. Weintraubowy *Poeta* interlokutorem uczyni inny „rekwizyt” – swą pośmiertną maskę.

O ty, nieszczęsne okno na wszechświat  
[.....]  
z zakotwiczoną w wichrach żrenicą.

Enigmatyczna apostrofa bierze w nawias cały wewnętrzny ustrój wiersza. To skraj tej maski (na początku i końcu *Poety*) – miejsca, które odsłaniają sztuczność, wymodelowane oblicze, nieprawdziwość twarzy. Warto zwrócić uwagę na metonimiczną operację, która spaja te dwie najbardziej odległe w tekście frazy. *Ok(n)o* i *żrenica* – miejsca pozostające w masce puste, zarezerwowane są dla oczu właściciela. Zaś w masce pośmiertnej są to punkty nieistniejące, zakryte opuszczoną na wieki powieką. Spójrzmy w te przerażająco otwarte „białe oczy”. Przybicie do ostatniego portu, zakotwiczenie („Zakotwiczona w wichrach żrenica”) powoduje ustanie świata – zawieszenie obserwacji, oparcie się ruchowi, (nie)statek. Czynność dokonana, wyrażona w formie imiesłowu przymiotnikowego biernego stanowi sugestię śmiertelnego spojrzenia, zorientowania już na inny świat, bolesnego weń wpatrzenia, zamarcia. I tylko „żrenica oka” pozostawia ten tekst otwartym, nieomkniętym, (wedle wskazówek Zagajewskiego) nieostatnim. Lecz jest to maska nieludzko opanowana, wystudiowana. Nie pojawia się na niej grymas bólu, ślad łez (nawet tych „znad planety”). Przyczyny braku tych ludz-

<sup>44</sup> H. Bloom: *Podzwonne dla kanonu*. Tłum. M. Szuster. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 185.

kich oznak odchodzenia skrywa pytanie monologisty – „Jaka ty maskę przed światem wdziejesz?” Słowa „przed światem” wskazują na usytuowanie poety nie pośród świata, lecz wobec świata. Może to świadczyć o tym, że niemy interlokutor już do tego, „naszego”, wspólnego świata nie należy, a tylko z zaświatowych dali modeluje swą doczesną postać, studiuje swą pośmiertną maskę. Natomiast inna maska-persona liryczna (*per sonare* – przez głos) przemawia, na wzór Hamleta, do siebie samego pod postacią wanitatywnej symboliki – czaszki lub martwego ciała. Lecz ten prawdziwy *Poeta* pozostaje niemy, zapatrzony, martwy. Rozważania o „pieśni bez słów” odnajdujemy w ostatnich zdaniach wieńczących pamiętnik Jerzego Kamila Weintrauba. Oto zapis dokonany 31 sierpnia 1943 roku:

Ach, jak te słowa są nieważne – i do czego właściwie dążą? Niedługo zostaną w przestrzeni, lecz będą wiecznie zmieniającym się pyłem, który osiada na oczach i przeszkadza widzeniu...<sup>45</sup>

Czyżby „pył, który osiada na oczach i przeszkadza widzeniu”, odnosił się również do „białych oczu” *Poety*? Czy mógłby zaproszyć żrenice? Czy byłby przyniesiony przez wichry, w których są one „zakotwiczone”? Pomimo różnych formuł zapisu tych obrazów (pamiętnik i wiersz) wydaje się, że tak. Na taką komplementarność różnych form wskazuje Roman Jakobson:

Czy stosunek między liryką a dziennikiem jest stosunkiem między **Dichtung a Wahrheit**? Nie, oba aspekty są jednakowo prawdziwe, są to tylko różne znaczenia lub, mówiąc uczenie, różne semantyczne plany tego samego przedmiotu, tego samego przeżycia<sup>46</sup>.

Jerzy Kamil Weintraub często szukał intersemiotycznych środków wyrazu (sgrafitto, płaskorzeźba, hologram, makietą). Dlatego

<sup>45</sup> J.K. Weintraub: *Z pamiętnika*. W: Idem: *Utwory wybrane*. Teksty z rękopisów oprac. A. Kmita-Piorunowa, wybór, układ i wstęp R. Matuszewski. Warszawa 1986, s. 297.

<sup>46</sup> R. Jakobson: *Co to jest poezja?* Tłum. M.R. Mayenowa. W: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*. Warszawa 1966, s. 117.

właściwym interpretantem dla tekstu *Poety* wydaje się olejny obraz Caravaggia *Dawid i Goliat*. Spróbujmy zestawić ze sobą te dwa podobne i jakże różne „teksty”<sup>47</sup>.

Człowiek umiera samotnie, lecz – jak powiada Lévinas – „śmierć zaczyna się w relacji między-ludzkiej”<sup>48</sup>. Znakomicie przedstawił tę myśl Caravaggio, kiedy malował Dawida trzymającego ociekającą krwią uciętą głowę Goliata. I nie byłoby w tym malarskim przedstawieniu nic dla nas ważnego, gdyby nie to, że „Caravaggio sportretował tu siebie pod postacią obciętej głowy o rozpaczliwie otwartych ustach”<sup>49</sup>. Zatem wiele łączy tę ilustracyjną sytuację, która miała miejsce ponad cztery wieki wcześniej, w 1609 roku, kiedy ciężko ranny artysta umierał na wygnaniu ze współczesnym tekstem Jerzego Kamila Weintrauba. Dlaczego zatem i jak tak odległy i odmienny interpretant miałby być pomocny w zrozumieniu sensów dwudziestowiecznego tekstu<sup>50</sup>?

Oba „teksty” są wizualizacjami własnej śmierci, a dokładniej: czasu pozgonnego; w obu artystycznych przypadkach „dostrzec” możemy umarłą twarz – malarza czy poety; obydwie konterfekty są „wypowiedziami” ostatnimi i autobiograficznymi i obydwie spełniają warunek Lévinasa – śmierć nie istnieje dla osoby, którą ona „zabiera”, lecz dla tych, którzy pozostali z tą stratą.

<sup>47</sup> Zob. M. Caravaggio: *Dawid z głową Goliata*, 1609, Wiedeń, [Kunst-historisches Museum].

<sup>48</sup> E. Lévinas: *O Bogu, który nawiedza myśli*. Tłum. M. Kowalska. Kraków 1994, s. 248.

<sup>49</sup> J. Killian: *Potwór obdarzony talentem*. „Gazeta Wyborcza”, 26–28 III 2005, s. 9.

<sup>50</sup> Stanisław Grochowiak w wierszu *Breaugel (II)* również nawiązał „kontakt” z artystą malarzem w chwili jego śmierci. Jednak liryczna propozycja Grochowiaka stanowi ekfrazę, co zasadniczo odróżnia ją od wiersza Weintrauba i zaproponowanego przez nas interpretantu – *Walki Dawida z Goliatem*. Pomimo tych różnic posłuchajmy, co mówi o tekście autora *Nie było lata* Jacek Łukasiewicz: „Mówi tam zmarły malarz, z zewnątrz namalowanego przez siebie świata [...]. Poeta, wcielając się w malarza wielkiego i już nieżyjącego, tworząc z nim, umarłym, jedną personę, może za życia popatrzeć na swoje dzieło, włączając w nie siebie samego, jakie możliwe jest dopiero po śmierci”. J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 86, 87.



Ukryty autoportret Caravaggia celowo zasłonięty został biblijną, apokryficzną sceną. Krwawy rozrachunek Dawida z Goliatem, choć pierwszoplanowy, stał się sensem drugorzędnym w momencie ujawnienia w wizerunku olbrzyma twarzy malarza. Podobnie „zrobiony” został konterfekt *Poety*. Pośród wielości głosów, rozgwaru instancji mowczych nagle odkrywamy martwą twarz poety. Odsłońmy całun i ujawnijmy przedmiot poetyckich działań, który jest zarazem podmiotem refleksji – *Poetą*. Przemyślenia nad parantelą literacko-malarską wpisują się w ustalenia filozofa rozważającego Heideggerowski byt-ku-śmierci:

Moja śmierć jest na początku – zanim w jakikolwiek bądź sposób uobecni się we wnętrzu świata – czystą możliwością egzystencjalną. I tylko jako taka możliwość jest ona moją śmiercią. Ten zaimek dzierżawczy oznacza tu nie tyle relacje pomiędzy dwoma przedmiotami, ile sposób obecności śmierci. Moja śmierć nie będzie dla mnie nigdy narzędziem ani przedmiotem. Chwila śmierci jest bowiem chwilą, w której już mnie po prostu nie ma. Moja śmierć – ten mój prywatny koniec świata – jest dla mnie obecna tylko w sposób *Dasein*: jest stojącym przede mną projektem, w który zostałem rzucony. I jest to taki projekt – jedyny pośród moich projektów – którego nie mogę podzielić z żadnym innym człowiekiem<sup>51</sup>.

Projekt Weintrauba przekracza ten śmiercionośny impas – moja śmierć staje się narzędziem i przedmiotem; projektem, którym mogę podzielić się z innym człowiekiem. Dodatkowo obraz Caravaggia zawiera w sobie ten „życiowy” triumf w postaci Dawida – żydowskiego zwycięzcy. Chociaż... „Biograf zanotował, że Dawid nie wygląda jak zwycięzca, jest raczej pełen litości dla swej ofiary i nieokreślonego smutku”<sup>52</sup>. Właśnie ten ból po stracie kogoś bliskiego, rysujący się na twarzy Dawida, podobnie jak „zakotwiczona w wicherach żrenica Poety”, wywołują melancholijną aurę bezwiednego

<sup>51</sup> W. Rymkiewicz: *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*. Wrocław 2002, s. 148.

<sup>52</sup> J. Killian: *Potwór...*, s. 9.



zapatrzenia, stawiają pytania o nieprzedstawialną część świata. Zarówno konterfekt Caravaggia, jak i liryk Weintrauba wyznaczają punkt wyjścia swych artystyczno-poetyckich dociekań w momencie, w którym milkną inne teksty, fabuły, płótna. Młody poeta w prozopopeicznej serii pytań do siebie samego (umarłego) „od-twa-rza” swą nieskończoną (i prawie nie zaczęta) autobiografię. Dlatego malarz żydowskiego zwycięzcy i pokonany *Poeta* z piętnem gwiazdy Dawida restytuują ten hebrajski emblemat agoniczny, by „oszukać” w podobnym fortelu jeszcze większego od Goliata olbrzyma – Śmierć, by stoczyć tę nierówną walkę, wiedząc, że nie da się uchylić wyroków negatywności, sądów ostatecznych; można tylko odwlec, „wyistoczyć” (jak podpowiada Heidegger), „wyróżnić” (jak pisze Derrida) moment wiecznego spoczynku (*zakotwiczenia*). Dawid jest również jednym z patronów „mitologii” Blooma, który tak o nim pisze:

[Dawid – M.P.] reprezentuje czystą *chytrość życia*, *List des Lebens*: niezbędne nietzscheańskie „kłamstwo życiowe”, freudowskie „podstępny nieświadomości”, bez których jednostka nie mogłaby umknąć systemom, pojęciom, ideałom, wartościom, przytłaczającej ogólności ducha obiektywnego<sup>53</sup>.

Bez których nie mogłaby umknąć śmierci.

Jerzy Kamil Weintraub, pisząc swój ostatni tekst, miał świadomość końca własnej egzystencji. Dlatego *Poeta* mówi głosem człowieka, który nie tylko zmierza-ku-śmierci, lecz człowieka, który odszedł, który już w tej śmierci jest zanurzony. Wspomnieliśmy już o współczesnych, literackich intertekstach takiego monologowania *in articulo mortis* – Iwaszkiewiczowskiej kosmologii i Herbertowskiej mitologii. Każdy z tych tekstów wydaje się najważniejszym w twórczości poszczególnego poety, jak i w historii literatury. Dlatego warto, by obok *Uranii*, *Tkaniny* znalazł się *Poeta*.

<sup>53</sup> A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 273.

# Bibliografia

## Źródła

- Weintraub J.K.: *Utwory wybrane*. Teksty z rękopisów oprac. A. Kmi-ta-Piorunowa, wybór, układ i wstęp R. Matuszewski. War-szawa 1986.
- Weintraub J.K.: *Wiersze wybrane*. Wybór i wstęp J. Śpiewak. War-szawa 1953.

## Literatura

- Ariès Ph.: *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych cza-sach*. Tłum. M. Ochab. Gdańsk 1995.
- Ariès Ph.: *Człowiek i śmierć*. Tłum. E. Bąkowska. Warszawa 1989.
- Balazs B.: *Wybór pism*. Wybór A. Jackiewicz, tłum. z węgierskie-go R. Porgers, z niemieckiego K. Jung. Warszawa 1957.
- Balbus S.: *Graficzny inwariant tekstu literackiego*. W: *O języku lite-ratury*. Red. J. Bubak i A. Wilkoń. Katowice 1981.
- Balcerzan E.: *Kregi wtajemniczenia*. Kraków 1982.
- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie li-ryczne*. Warszawa 1982; cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988.
- Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. Graczyk i Z. Majchrowski. Gdańsk 1993.
- Baranowska M.: *To jest wasze życie: być sobą w chorobie przewle-klej*. Posłowie J. Szczęsna. Warszawa 2005.

- Barthes R.: *Dyskurs historii*. Tłum. A. Rysiewicz, Z. Kloch. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Barthes R.: *Lektury*. Tłum. M.P. Markowski. Warszawa 2001.
- Barthes R.: *Mit i znak. Eseje*. Wybór J. Błoński, tłum. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970.
- Bartelski L.M.: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*. Kraków 1963.
- Bauman J.: *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*. Poznań 1999.
- Białostocki J.: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. T. 2. Warszawa 1991.
- Bieńczyk M.: *Czarny człowiek. Kasiński wobec śmierci*. Gdańsk 2001.
- Bieńczyk M.: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002.
- Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bloom H.: *Mapa przekrzywień*. Tłum. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10.
- Bloom H.: *Podzwonne dla kanonu*. Tłum. M. Szuster. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10.
- Borowski A.: *O przestrzeni literatury (w sprawie problemów przestrzennych życia literackiego doby staropolskiej)*. „Teksty” 1978, nr 6.
- Brunel P.: *Poetyka opowieści mitycznej w „Iluminacjach” Rimbauda*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2.
- Brückner A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985.
- Brzozowski J.: *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*. Kraków 2002.
- Buczkowski K.: *O zabytkach sgraffita w Polsce*. Kraków 1933.
- Burzyńska A.: *Ciało w bibliotece*. „Teksty Drugie” 2002, nr 6.
- Caillois R.: *Gry i ludzie*. Tłum. A. Tatarkiewicz, M. Zurowska. Warszawa 1997.
- Celan P.: *Wiersze*. Tłum. F. Przybylak. Kraków 1988.
- Certeau de M.: *Pismo historii*. Tłum. K. Jarosz. „Er(r)go” 2001, nr 2.
- Chiaromonte N.: *Granice duszy*. Tłum. S. Kasprzysiak. Warszawa 1996.

- Cichowicz S.: *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*. Gdańsk 1996.
- Cieśla-Korytowska M.: *O polskim bohaterze romantycznym po latach*. „Znak” 1993, nr 12.
- Cioran E.: *Na szczytach rozpacz*. Tłum. I. Kania. Kraków 1992.
- Cirlot J.E.: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000.
- Czabanowska-Wróbel A.: *Winterreise*. „Teksty Drugie” 1998, nr 5.
- Czapliński P.: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001.
- Czernik S.: *Jerzy Kamil Weintraub „Próba powrotu”*. [Rec.]. „Okolice Poetów” 1938, kwiecień.
- Derrida J.: *O gramatologii*. Tłum. B. Banasiak. Warszawa 1999.
- Domańska E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 1999.
- Domański J.: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Warszawa 1992.
- Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Wybór i oprac. M. Zybura. Wrocław 1995.
- Durand G.: *Wyobrażenia symboliczne*. Tłum. C. Rowiński. Warszawa 1986.
- Dybczak K.: *Zabawa jako źródło poezji*. „Teksty” 1976, nr 1.
- Dybel P.: *Choroba jako postęp, czyli dekadencja historiozofia Przybyszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.
- Dziadek A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- Eagleton T.: *Iluzje postmodernizmu*. Tłum. R. Rymarczyk. Warszawa 1998.
- Eco U.: *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994.
- Eco U.: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weinsberg. Warszawa 1972.
- Freud Z.: *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1976.
- Friedrich H.: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Tłum. E. Feliksiak. Warszawa 1978.
- Gadamer H.-G.: *Czy poeci umilkną?* Wybór i oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński. Bydgoszcz 1998.
- Ginkowa Ł.: *Cechy języka liryki krajobrazowej*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4.

- Gołębiewska M.: *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1, 2.
- Gombrowicz W.: *Dziennik 1957–1961*. W: Idem: *Dzieła*. T. 8. Red. J. Błoński. Kraków–Wrocław 1986.
- Gronczewski A.: *Inicjały i testamenty*. Warszawa 1984.
- Hausner I.: *Cud, że ręka jeszcze pisze...* Red. J.W. Solecki. Warszawa 1993.
- Heck D.: „Bez znaku, bez śladu, bez słowa”. *W kregu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*. Wrocław 2004.
- Heidegger M.: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybór, oprac., i wstęp K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki. Warszawa 1977.
- Hollender T.: *Tom wierszy na poziomie. (Jerzy Kamil Weintraub – „Próba powrotu” – Biblioteka „Kameny” – 1937)*. „Chwila” 18 XII 1937 r.
- Husserl E.: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Tłum. D. Gierulanka. Warszawa 1967.
- Hutt W.: *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*. Warszawa 1985.
- Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.
- Ikonologia romantyczna*. Red. M. Poprzeczka. Warszawa 1977.
- Ingarden R.: *Szkice z filozofii literatury*. T. 1. Łódź 1947.
- Jania J.: *Zrozumieć lodowce*. Katowice 1988.
- Janion M.: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.
- Janion M.: *Placz generała. Eseje o wojnie*. Warszawa 1998.
- Janion M.: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.
- Janion M.: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001.
- Januszkiewicz M.: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań 1998.
- Jarzębski J.: *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki i J. Sławiński. Wrocław 1977.
- Jastrun M.: *Eseje wybrane*. Wrocław 1971.
- Jastrzębski Z.: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969.

- Jaworski W.: *Jerzy Kamil Weintraub: „Próba powrotu”*. [Rec.]. „Sygnały” 1937, nr 35.
- Juszczak W.: *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*. „Teksty” 1976, nr 3.
- Kalinowska M.: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989.
- Kępiński A.: *Twarz i ręka*. „Teksty” 1977, nr 2.
- Kijowski A.: *Tropy*. Poznań 1986.
- Kleiner J.: *Mickiewicz*. T. 2, cz. 1. Lublin 1948.
- Kleiner J.: *Mickiewicz*. T. 3, cz. 2. Warszawa 1953.
- Kloch Z.: *O poezji pierwszej wojny światowej*. „Teksty” 1981, nr 6.
- Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*. Oprac. i wstęp Z. Jastrzębski. Kraków 1973.
- Kopacki A.: *Teza Gadamera, czyli o odśnieżaniu*. „Literatura na Świecie” 1998, nr 3.
- Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985.
- Krawczyńska D.: *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?* „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Kubikowski Z.: *Bezpieczne, małe mity*. Wrocław 1965.
- Kubler G.: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Tłum. J. Hołówska. Warszawa 1970.
- Kuryluk E.: *Wiedeńska apokalipsa*. Kraków 1974.
- Kuźma E.: *Kolor i słowo*. „Teksty” 1975, nr 2.
- Kwiatkowski J.: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.
- Kwiatkowski J.: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973.
- Lausberg H.: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Tłum., oprac. A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002.
- Lefort C.: *Merleau-Ponty: ciało, żywy miąższ*. Tłum. J. Skoczylas i S. Cichowicz. „Teksty” 1977, nr 2.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- Leociak J.: *Relacje z getta warszawskiego: między osobowym a bezosobowym sposobem opowiadania*. „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3.
- Leociak J.: *Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja*. „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
- Leociak J.: *Okno w getcie*. „Teksty Drugie” 1996, z. 4.
- Lévinas E.: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 2000.

- Lévinas E.: *O Bogu, który nawiedza myśli*. Tłum. M. Kowalska. Kraków 1994.
- Lévinas E.: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Tłum. A. Kuryś. Gdynia 1991.
- Lévine M.G.: *Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*. „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
- Lichniak Z.: *Przywrócenie pamięci*. „Dziś i jutro” 1953, nr 38.
- Lipschutz L.: „*Próba powrotu*” Jerzego Kamila Weintrauba. [Rec.], „Nasz Wyraz” 1937, nr 7.
- Lipszyc A.: *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.
- Lubaś W.: *O przekładalności rymu*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak i A. Wilkoń. Katowice 1981.
- Lurker M.: *Przestanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojnakowski. Kraków 1994.
- Ławski J.: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*. Białystok 2003.
- Łotman J.: *Retoryka*. Tłum. J. Faryno. „Literatura na Świecie” 1985, nr 3.
- Łukasiewicz J.: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.
- Maciejczak M.: *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego*. Warszawa 1998.
- Maciejewski J.: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967.
- Maciejewski M.: *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, T. 14, z. 1.
- Maciejewski M.: *Poetyka, gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977.
- Man de P.: *Ideologia estetyczna*. Tłum. A. Przybyśławski. Gdańsk 2000.
- Mann T.: *Czarodziejska góra*. Tłum. J. Kramsztyk. T. 1–2. Warszawa 1992.
- Markowski M.P.: *Kolekcja: między autonomią a reprezentacją*. „Teksty Drugie” 1997, nr 4.
- Matuszewski R.: *Magis amica veritas, czyli o pewnej edytorskiej pomyłce*. „Kultura” 1981, nr 40.
- Matuszewski R.: *Słowo wstępne*. W: J.K. Weintraub: *Utwory wybrane*. Teksty z rękopisów oprac. A. Kmita-Piorunowa, wybór, układ i wstęp R. Matuszewski. Warszawa 1986.

- Mazur A.: *Dwie utopie realizmu. „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej i „Późne lato” Adalberta Stiftera*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2.
- Merleau-Ponty M.: *Proza świata. Eseje o mowie*. Wybór, oprac., i wstęp S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas. Warszawa 1976.
- Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa. Warszawa 1994.
- Mikołajko Z.: *Emaus oraz inne spojrzenia do wnętrza Pisma*. Gdańsk 1998.
- Mikołajko Z.: *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*. Gdańsk 2001.
- Miłosz C.: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1980.
- Miłosz C.: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000.
- Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000.
- Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001.
- Miniatura i mikrologia literacka*. T. 3. Red. A. Nawarecki przy współudziale B. Mytych. Katowice 2003.
- Mytych B.: *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania a literaturze polskiej XIX wieku*. Katowice 2004.
- Nalimow W.: *Probabilistyczny model języka*. Tłum. I. Kustrzeba. Warszawa 1976.
- Nancy J.-L.: *Zakazana reprezentacja*. Tłum. A. Dziadek. „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nietzsche 1900–2000. Red. A. Przybysławski. Kraków 1997.
- Nietzsche F.: *Poza dobrem i złem*. Tłum. S. Wyrzykowski. Warszawa 1990.
- Nycz R.: *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?* „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Nycz R.: *Oko i dłoń pisarza*. „Teksty” 1977, nr 3.
- Nycz R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Warszawa 1984.
- Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1985.



- Opacki I.: „*Król-Duch*”, *Herostrates i codzienność*. Katowice 1997.
- Opacki I.: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.
- Opacki I.: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.
- Opacki I.: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- Orlando F.: *Literatura pomiędzy nadmiarem a niedostatkiem retoryki*. Tłum. J. Ugniewska. „*Pamiętnik Literacki*” 1987, z. 3.
- Owczarski W.: *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*. Gdańsk 2002.
- „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*. Red. B. Dopart i F. Ziejka. Kraków 1999.
- Panas W.: *Pismo i rana. Szkice o sztuce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.
- Pascal B.: *Myśli*. Tłum. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1977.
- Pawelec D.: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003.
- Piasecka M.: „*Śniła się zima*”. *Sen – wiersz – egzystencja*. „*Pamiętnik Literacki*” 1987, z. 1.
- Piorunowa-Kmita A.: *Oskarżenia proszą o głos*. „*Kultura*” 1981, nr 41.
- Piwińska M.: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992.
- Piwińska M.: *Wolny myśliwy. Osem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.
- Piwińska M.: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981.
- Plessner H.: *Pytanie o conditio humana*. Wybór i wstęp Z. Krasnodębski, tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 1979.
- Pluciennik J.: *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka i empatia*. Kraków 2004.
- Politzer H.: *Milczenie syren*. Tłum. J. Hummel. Warszawa 1973.
- Poradecki J.: *Orfeusz poetów dwudziestego wieku*. Łódź 1995.
- Poulet G.: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błoński, M. Głowiński, tłum. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, A. Stepnowski, P. Taranczewski. Warszawa 1977.
- Praz M.: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. W. Jekiel. Warszawa 1981.
- Prokop J.: *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978.

- Przyboś J.: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998.
- Przybylski R.: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.
- Przybylski R.: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002.
- Przybylski R.: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999.
- Przybylski R.: *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993.
- Przybylski R.: *Wdzięczny gość Boga*. Paris 1980.
- Przybyszewski S.: *Chopin i Nietzsche*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966.
- Pseudo-Platon: *Zimorodek i inne dialogi*. Tłum. L. Regner. Warszawa 1985.
- Pszczołowska L.: *Jak się przekłada onomatopeje*. „Teksty” 1975, nr 6.
- Rachwał T., Sławek T.: *Sfera szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*. Katowice 1993.
- Radtko E.: *O mechanizmach przesunięć semantycznych i przekształceń słowotwórczych w cyklu Bolesława Leśmiana „Postacie”*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
- Ricoeur P.: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska [i inni]. Warszawa 1975.
- Ripa C.: *Ikonologia*. Tłum. I. Kania. Kraków 1998.
- Ripellino A.M.: *Praga magiczna*. Tłum. H. Kralowa. Warszawa 1997.
- Robberechts L.: *Za Husserlem: moje ciało*. Tłum. M. Ochab. „Teksty” 1977, nr 2.
- Robson-Bielik A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.
- Robson-Bielik A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- Rosiek S.: *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Gdańsk 1997.
- Rutkowski K.: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984.
- Rymkiewicz W.: *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*. Wrocław 2002.
- Ryszkiewicz A.: *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa 1981.
- Scheler M.: *O zjawisku tragiczności*. Tłum. R. Ingarden. Kraków 1976.

- Siwiec M.: *Orfeusz romantyków*. Kraków 2002.
- Skala mikro w badaniach literackich. Red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska. Katowice 2005.
- Skarga B.: *Mistrz i mag*. „Teksty” 1977, nr 1.
- Sławek T.: *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*. Katowice 2001.
- Sławińska-Okopień A.: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Wrocław 1985.
- Sławiński J.: *Bez przydziału (VII)*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Sołtan T.: *Motywy i fascynacje*. Warszawa 1978.
- Spivak G.: *Alegoria i dzieje poezji*. Tłum. M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4.
- Sokołowska J.: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
- Stabro S.: *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Kraków 2003.
- Starobinski J.: 1798. *Emblematy rozumu*. Tłum. M. Ochab. Warszawa 1997.
- Starobinski J.: *Poezja między dwoma światami*. Tłum A. Wodnicki. „Literatura na Świecie” 1997, nr 12.
- Stefanowska Z.: *Pan Tadeusz – i co dalej?* „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2.
- Steiner G.: *Gramatyki tworzenia*. Tłum. J. Łoziński. Poznań 2004.
- Stempowski J.: *Eseje dla Kassandry*. Paris 1961.
- Sterna-Wachowiak S.: *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*. Warszawa 1984.
- Stroiński Z.: *Ród Anhellich*. Wstęp i nota edytorska L.M. Bartelski. Warszawa 1982.
- Sukiennik M.: *Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze raz głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- Szargot M.: *Sploty. Trzy obrazy w Agaj-Hanie Krasińskiego*. „Ogród” 1992, nr 2.
- Szczawiej J.: *Ciosy. Z lat walki 1939–1945*. T. 1. Warszawa 1975.
- Szkoła Genewska w krytyce. *Antologia*. Wybór H. Chudak, przedmowa M. Żurowski. Warszawa 1998.
- Szymutko S.: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998.
- Śliwiak T.: *Czytanie mrowiska*. Warszawa 1969.

- Śpiewak J.: *Pracowite zdziwienia*. Warszawa 1971.
- Śpiewak J.: *Z dziejów poezji w latach okupacji*. Jerzy Kamil Weintraub. „Twórczość” 1949, z. 7.
- Święch J.: *Literatura polska w latach drugiej wojny światowej*. Warszawa 1997.
- Święch J.: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982.
- Święch J.: *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*. Warszawa 2000.
- Tatara M.: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza*. Wrocław 1973.
- Toporow W.N.: *Przestrzeń i rzecz*. Tłum. B. Zylko. Kraków 2003.
- Trakl G.: *Wiersze z rękopisów*. Tłum. A. Lam. Warszawa 2000.
- Treugutt S.: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999.
- Trzynaście arcydzieł romantycznych. Red. E. Kiślak i M. Gumkowski. Warszawa 1996.
- Tuszyńska A.: *Rodzinna historia lęku*. Kraków 2005.
- Ubertowska A.: *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2.
- Ubertowska A.: *O motywach goetheańskich w twórczości Różewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1.
- Uspienski B.: *Historia i semiotyka*. Tłum. B. Zylko. Gdańsk 1998.
- Vogler H.: *Autoportret z pamięci. Część druga. Wiek męski*. Kraków 1979.
- Węgrzyniakowa A.: *Urania – ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. Opacki przy współudziale A. Nawareckiego. Katowice 1993.
- Węgrzyniakowa A.: *Zimowa elegia Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Skamander*. T. 8: *Studia i szkice*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.
- Wilczek P.: *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. Red. J. Malicki. Katowice 1989.
- Winczer P.: *Element zabawowy w poezji awangardowej. (Na przykładzie czeskiego poetyzmu)*. „Teksty” 1976, nr 1.
- Winnicott D.W.: *Dziecko i zabawa*. Tłum. A.W. Labuda. „Teksty” 1976, z. 1.
- Witkowska A.: *Oniologia i oniromania*. „Teksty” 1973, nr 2.

- Wittgenstein L.: *Dzienniki 1914–1916*. Przeł. M. Poręba, posłowiem opatrzył J. Ziobrowski. Warszawa 1999.
- Wittlin J.: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Warszawa 1999.
- Wojdyło M.: *Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata*. „Ruch Literacki” 1985, z. 2.
- Wymiary śmierci. Wybór i wstęp S. Rosiek. Gdańsk 2002.
- Zagajewski A.: *Poezja odeszła z teatru*. „Zeszyty Literackie” 2005, nr 89.
- Zalewski M.: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Gdańsk 2004.
- Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim. Red. Z. Wasilewski. Kraków 1979.
- Zukowski T.: *Kregiem ostrym rozdarty na pół. O niektórych wierszach K.K. Baczyńskiego z lat 1942–1943*. „Teksty Drugie” 2004, nr 3.
- Żuławski J.: *Z domu niewoli. Poezje*. Kraków 1902.
- Zyłko B.: *Bachtin jako krytyk Freuda. (O semiotycznej reinterpretacji psychoanalizy)*. „Teksty” 1976, nr 4/5.

## Nota bibliograficzna

Niektóre z zawartych w niniejszym tomie szkiców ukazały się wcześniej drukiem. Oto wykaz ich pierwodruków:

*Historia „w szachu”. O „Bitwie” Jerzego Kamila Weintrauba.* W: *Poza historią.* Red. J. Lyszczyńska, M. Barłowska. Katowice 2006.

*Zima porą negliżu? Literatura i cierpienie Jerzego Kamila Weintrauba.* W: *Mity słowa, mity ciała.* Red. L. Wiśniewska, M. Gołubski przy współpracy A. Stempki ze wstępem L. Wiśniewskiej. Bydgoszcz 2007.

*Sgraffito co świat wyrzeźbia. Sztuka reliefowa w liryce Jerzego Kamila Weintrauba.* W: *Zamieranie. Interpretacje.* Red. G. Olszański, D. Pawelec. Katowice 2007.

*„Chłopięce igrzysko”. Wojenne mikrohistorie w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.* W: *Skala mikro w badaniach literackich.* Red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska. Katowice 2005.

*Zima i egzystencja. Romantyczne tropy w korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba.* W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej.* Red. A. Dziadek, J. Dembińska-Pawelec. Katowice 2006.

*Lato ostatnie. O „Poecie” Jerzego Kamila Weintrauba.* W: *Nasz wiek XX. Style – tematy – postawy pisarskie.* Red. A. Opacka, M. Kisiel. Katowice 2006.



## Indeks osobowy

Ariès Phillip 36, 271

Atterbuy Paul 146

Augustyn św. 67

Avalle Stefano 139

Axer Jerzy 148

Bachelard Gaston 104

Bachtin Michaił 47

Baczyński Krzysztof Kamil 12, 23–  
87, 94, 117, 153, 154, 211, 217, 218,  
219, 260

Bagłajewski Arkadiusz 180

Bąkowska Eligia 271

Balazs Bela 223, 271

Balbus Stanisław 61, 271

Balcerzan Edward 40, 81, 271

Banasiak Bogdan 61, 214, 273

Baran Bogdan 17

Baranowska Małgorzata 28, 271

Barłowska Maria 283

Bartelski Lesław Marian 110, 272,  
280

Barthes Roland 46, 128, 143, 272

Bartoszyński Kazimierz 132, 273

Baudelaire Charles 254

Bauman Janina 111, 272

Baur-Heinhold Margarete 146

Bergson Henry 47

Białostocki Jan 145, 272

Białoszewski Miron 248

Bielik-Robson Agata 270, 272, 279

Bieńczyk Marek 15, 243, 272

Bieńkowska Ewa 17, 216, 241, 277,  
279

Bizon Maria 57

Blake William 58, 146, 147, 162, 163,  
200, 215, 226

Błok Aleksander 254

Błońska Wanda 143, 278

Błoński Jan 34, 143, 200, 272, 274,  
278

Bloom Harold 96, 167, 257, 266, 270,  
272

Bogdanowska Monika 280, 283

Bohme Jakub 58

Borges Jorge Louis 119

Borowski A. 272

Brentano Klemens 245

Brinkmann Rolf Dieter 134

Brook Rupert 93

Brückner Aleksander 141, 272

Bruegel Peter 144, 268

Brunel Pierre 144, 272

Brzozowski Jacek 272

Bubak Józef 52, 271, 276

Buczkowski Kazimierz 146, 272



- Buczowski Leopold 10  
Bujnicki Tadeusz 274  
Buras Jacek Stanisław 132  
Burek Tomasz 134  
Burger Gottfried August 245  
Burzyńska Anna 220, 272
- Caillois Roger 43, 54, 272  
Caravaggio Michelangelo Merisi da 268, 269, 270  
Celan Paul 93, 132, 272  
Certeau Michel de 128, 210, 213, 272  
Chiaromonte Nicola 248, 272  
Chudak Henryk 44, 280  
Chwałewik Witold 58  
Cichowicz Stanisław 17, 156–157, 216, 241, 273, 275, 277, 279  
Cieśla-Korytowska Maria 189, 273  
Cioran Emil 243, 273  
Cirlot Juan Eduardo 36, 104, 148, 273  
Courtois Martine 211  
Croce Benedetto 119  
Culler Jonathan 96  
Czabanowska-Wróbel A. 273  
Czapliński Przemysław 273  
Czechowicz Józef 249  
Czernik Stanisław 12, 242, 243, 273
- Danek Danuta 180  
Dante Alighieri 143, 144  
Demińska-Pawelec Joanna 283  
Derrida Jacques 61, 122, 205, 209, 214, 261, 270, 273  
Dłuska Maria 55  
Domańska Ewa 30, 273  
Domański Juliusz 273  
Dopart Bogusław 100, 278  
Dramińska-Joczowa Maria 119, 280  
Durand Gilbert 218, 273  
Dürer Albert 122, 258  
Dybczak Krzysztof 273
- Dybel Paweł 255  
Dygat Stanisław 273  
Dziadek Adam 273, 277, 283
- Eagleton Terry 220, 273  
Eco Umberto 91, 208, 273  
Ekier Jakub 132  
Eliade Mircea 198  
Eska Danuta 278
- Faryno Jerzy 51, 276  
Feliksiak Elżbieta 273  
Fet Afanasij 93  
Figny Alfred de 205  
Floryan Władysław 104  
Freud Zygmunt 47, 258, 273  
Friedrich Hugo 273
- Gadamer Hans-Georg 132, 133, 134, 273  
Gajcy Tadeusz 34, 35, 37, 78, 94, 140, 147  
Garczyński Konstanty 200  
Genette Gerard 178  
Gierulanka Danuta 189, 274  
Ginkowa Łucja 39, 273  
Głowiński Michał 194, 278  
Goćkowski Janusz 102  
Goethe Johann Wolfgang 50, 93, 258  
Gołębiewska Maria 274  
Gołuski Mirosław 283  
Gombrowicz Witold 33, 34, 273  
Górski Konrad 98  
Gorzkowski Albert 17, 275  
Graczyk Ewa 101, 271  
Grochowiak Stanisław 268, 276  
Gronczewski Andrzej 221, 274  
Grudzińska Grażyna 63  
Grünbein Durs 134  
Guiomar Michel 254  
Gumkowski Marek 118, 281

- Hausner Irene 224, 274  
 Heck Dorota 274  
 Heidegger Martin 15, 123, 149, 261, 269, 274, 279  
 Heine Heinrich 93, 207, 245  
 Herbert Zbigniew 259, 260, 270  
 Hertz Paweł 57  
 Hjelmslev Louis 59  
 Hollender Tadeusz 251, 252, 274  
 Hołówka Jacek 237, 275  
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 41  
 Huizinga Johan 36, 274  
 Hummel Jerzy 205, 278  
 Husserl Edmund 189, 274  
 Hutt Wolfgang 146, 274
- Ingarden Roman 169, 252, 274, 279  
 Inglot Mieczysław 77  
 Iwaszkiewicz Jarosław 212, 250, 252, 260, 270, 281
- Jackiewicz Aleksander 223, 271  
 Jagiełło-Kołaczyk Marzanna 164  
 Jakobson Roman 267  
 Jania Jacek 135, 217, 274  
 Janion Maria 274  
 Januszkiewicz Michał 274  
 Jarosz Krzysztof 128, 272  
 Jarzębski Jerzy 274  
 Jaspers Karl 192  
 Jastrun Mieczysław 221, 235, 274  
 Jastrzębski Zdzisław 274, 275  
 Jaworski Kazimierz Andrzej 12  
 Jaworski Wit 233, 275  
 Jekiel Wojciech 149  
 Jung Karl 223, 271  
 Juszcak Wiesław 275
- Kafka Franz 205, 224  
 Kalinowska Maria 205, 275
- Kania Ireneusz 36, 104, 146, 243, 273, 279  
 Kasprzyśiak Stanisław 248, 272  
 Keller Józef 67  
 Kępiński Antoni 222, 275  
 Kijowski Andrzej 161, 275  
 Killian Jarosław 268, 269  
 Kisiel Marian 283  
 Kiślak Elżbieta 118, 281  
 Kleiner Juliusz 99, 104, 275  
 Kłoch Zbigniew 46, 96, 236, 272, 275  
 Kmita-Piorunowa Aniela 9, 24, 27, 28, 112, 114, 267, 276, 278  
 Konarzewski Zbigniew 251  
 Kopacki Andrzej 134, 275  
 Kopaliński Władysław 220, 275  
 Kostkiewicz Teresa 194  
 Kowalczyk Alina 20, 225  
 Kowalska Małgorzata 268, 276  
 Kralowa Halina 225, 279  
 Kramsztyk Józef 246, 276  
 Krasiński Zygmunt 15, 18, 98, 123, 124, 125, 128, 130, 135, 187, 199, 200, 276  
 Krasnodębski Zdzisław 223, 278  
 Krawczyńska Dorota 275  
 Kridl Manfred 131  
 Kubikowski Zbigniew 36, 275  
 Kubler George 237, 238, 275  
 Kurecka Maria 36, 274  
 Kurkowska Dorota 59  
 Kuryluk Ewa 68, 244, 248  
 Kuryluk Karol 242, 275  
 Kuryś Agnieszka 32, 276  
 Kustrzeba Ireneusz 51, 277  
 Kuźma Erazm 275  
 Kwiatkowski Jerzy 79, 250, 275
- Lalewicz Janusz 143, 272  
 Lam Andrzej 281  
 Lamb Jane 158  
 Lausberg Heinrich 16, 17, 275

- Lefort Claude 275  
Legeżyńska Anna 275  
Leociak Jacek 191, 192, 275  
Leśmian Bolesław 96, 107, 174, 175, 176, 181  
Lévinas Emmanuel 31, 32, 231, 232, 268, 275, 276  
Lévine M.G. 276  
Lewis Clive Staples 120  
Libera Leszek 111  
Libschutz Leo 243, 251  
Lichniak Zygmunt 259, 276  
Liebert Jerzy 254  
Lipschutz L. 276  
Lipszyc Adam 257, 272, 276  
Lubaś Władysław 52, 276  
Lurker Manfred 276  
Lyons John 196  
Łyszczyna Jacek 283
- Ławski Jarosław 98, 276  
Łotman Jurij 51, 276  
Łoziński Jerzy 25, 280  
Łukasiewicz Jacek 268, 273  
Łukasiewicz Małgorzata 132, 223, 278
- Maciejczak Marek 223, 276  
Maciejewski Jarosław 100, 276  
Maciejewski Maciej 39, 174, 276  
Majchrowski Zbigniew 101, 271  
Malczewski Antoni 98, 276  
Malicki Jan 62, 281  
Man Paul de 276  
Mandelsztam Osip 259  
Mann Tomasz 244, 246, 276  
Margański Janusz 132, 273  
Markiewicz Henryk 131, 204  
Markowski Michał Paweł 128, 272, 276  
Marquez Gabriel Garcia 63
- Matuszewski Ryszard 9, 10, 12, 13, 14, 24, 26, 28, 112, 114, 267, 271, 276  
Mayenowa Maria Renata 267  
Mazur Aneta 239, 277  
Merleau-Ponty Maurice 216, 223, 276, 277  
Michalski Krzysztof 101, 274  
Miciński Tadeusz 60, 278  
Mickiewicz Adam 18, 77, 81, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 127, 130, 131, 145, 147, 149, 167–190, 198, 199, 205, 213, 218, 254, 255, 276, 277  
Mikołajko Zbigniew 225, 226, 277  
Miłosz Czesław 10, 94, 114, 140, 167, 222, 249, 259, 277  
Młodożeniec Stanisław 134  
Mozart Wolfgang Amadeusz 254  
Mrówczyński Piotr 223, 275  
Mytych Beata 17, 23, 167, 277
- Nalimow Wasilij 51, 277  
Nancy Jean-Luc 277  
Napoleon I Bonaparte 108  
Naruszewicz Adam 111  
Nawarecki Aleksander 19, 23, 29, 253, 277, 280, 281, 283  
Nietzsche Fryderyk 17, 101, 222, 244, 277  
Norwid Cyprian Kamil 18, 176, 199, 218, 264  
Nowalis właściwie Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg 162, 163  
Nycz Ryszard 16, 23, 277
- Ochab Maryna 36, 211, 271, 279  
Okopień-Sławińska Aleksandra 194, 196, 280  
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 248

- Olszański Grzegorz 283  
 Opacka Anna 19, 283  
 Opacki Ireneusz 19, 77, 79, 80, 100, 130, 168, 169, 170, 192, 212, 253, 278, 281  
 Orlando Francesco 51, 278  
 Orten Jiří 224, 225  
 Orzeszkowa Eliza 239, 277  
 Owczarski Wojciech 117, 118, 278
- Panas Władysław 223  
 Pascal Blaise 28, 29  
 Pawelec Dariusz 278, 283  
 Piasecka Maria 131, 278  
 Piechota Marek 100  
 Pigoń Stanisław 131, 255  
 Piorunowa-Kmita Aniela zob. Kmita-Piorunowa Aniela  
 Piwińska Marta 97, 118, 162, 278  
 Platon 122  
 Pleśniewicz Andrzej 114  
 Plessner Helmuth 223, 278  
 Pluciennik Jarosław 222, 278  
 Plutarch 256  
 Politzer Heinz 205, 278  
 Pomian Krzysztof 274  
 Popławski Borys 93  
 Poprawa Adam 99, 172, 277  
 Poprzeczka Maria 120, 274  
 Poradecki Jerzy 204, 278  
 Poręba Marcin 128, 282  
 Porębowicz Edward 144  
 Porgers Racul 223, 271  
 Poulet Georges 44, 278  
 Praz Mario 149, 278  
 Prokop Jan 60, 278  
 Prokopiuk Jerzy 258, 273  
 Przeworski Jan 250  
 Przyboś Julian 179, 279  
 Przybylak Feliks 93, 132, 272  
 Przybylski Ryszard 123, 127, 149, 187, 279
- Przybysławski Artur 17, 205, 276, 277  
 Przybyszewski Stanisław 243, 279  
 Pseudo-Platon 106, 279  
 Pszczołowska Lucylla 133, 279  
 Putrament Jerzy 242
- Rachwał Tadeusz 146, 279  
 Radtke Emil 181, 279  
 Regner Leopold 106, 279  
 Richard Jean-Pierre 15  
 Ricoeur Paul 17, 241, 279  
 Rilke Rainer Maria 93, 112, 113, 114, 207, 245, 273  
 Rimbaud Arthur 144  
 Ripa Cesare 146, 279  
 Ripellino Angelo Maria 225, 279  
 Robberechts Ludovic 279  
 Rosiek Stanisław 211, 279, 282  
 Rowiński Cezary 218, 273  
 Różewicz Tadeusz 50  
 Rymarczyk Piotr 220, 273  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 98, 99, 172, 178, 277  
 Rymkiewicz Wawrzyniec 269, 279  
 Rysiewicz Adam 46, 272  
 Ryszkiewicz Andrzej 78, 279
- Salwa Piotr 91, 273  
 Saussure Ferdynand de 59  
 Sawrymowicz Eugeniusz 123  
 Scheler Max 252, 279  
 Schlegel Fredrich 162  
 Sebyła Władysław 241, 249, 260  
 Seńko Władysław 67  
 Shaftesbury Anthony 58  
 Shelley Percy Bysshe 200  
 Siemek Andrzej 278  
 Siemek Marek J. 274  
 Sieradzki Ignacy 204  
 Siwiec Magdalena 206, 280  
 Skarga Barbara 280  
 Skoczylas Janusz 216, 275, 277

- Sławek Tadeusz 146, 215, 226, 279, 280  
Sławińska-Okopień Aleksandra zob. Okopień-Sławińska Aleksandra  
Sławiński Janusz 179, 194, 274, 280  
Słowacki Juliusz 18, 57, 75, 77, 96, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 123, 124, 140, 148, 176, 187, 190, 191, 218, 278, 279  
Sokołowska Jadwiga 280  
Sokrates 106  
Solecki Jerzy Witold 224, 274  
Sollers Phillipe 158  
Sołtan Tadeusz 195, 280  
Spengler Oswald 47  
Spivak Gayatri 119, 280  
Stabro Stanisław 14, 280  
Stachura Edward 274  
Staff Leopold 57  
Starobinski Jean 289  
Stefanowska Zofia 280  
Steiner George 25, 280  
Stempka Anna 283  
Stempowski Jerzy 30, 95, 280  
Stepnowski Adam 278  
Sterna-Wachowiak Sergiusz 201, 280  
Stifter Adalbert 239, 277  
Stroiński Zdzisław 110, 280  
Sudolski Zbigniew 124, 200  
Sukiennik M. 280  
Sulikowski Andrzej 100  
Swoboda Tomasz 254  
Szargot Maciej 130, 280  
Szarzyński-Sęp Mikołaj 247  
Szczawiej Jan 110, 280  
Szczęsna Joanna 28, 271  
Szekspir William 58, 266  
Szkłowski Wiktor 139, 142, 143  
Szlengel Władysław 11  
Szuster Marcin 266, 272  
Szymanowska Joanna 139  
Szymutko Stefan 216, 280  
Śliwiak Tadeusz 35, 280  
Śpiwak Jan 10, 202, 203, 205, 241, 242, 271, 281  
Święch Jerzy 14, 83, 113, 281  
Taborski Roman 243, 279  
Tank Maksym 92, 120  
Taranczewski Paweł 278  
Tatara Marian 281  
Tatarkiewicz Anna 43, 143, 272  
Tharp Lars 146  
Tischner Józef 161, 274  
Toporow Władimir 162, 281  
Trakl Georg 233, 234, 235, 240, 244, 248, 249, 281  
Treugutt Stefan 49, 75, 281  
Trznadel Jacek 174, 175  
Turcany Viliam 53  
Tuszyńska Agata 247, 281  
Tuwim Julian 130, 192, 225  
Ubertowska Anna 50, 281  
Ugniewska Joanna 51, 278  
Uspienski Borys 281  
Valery Paul 260  
Virilio Paul 214  
Vogler Henryk 195, 281  
Vring Georg van der 245  
Wajda Andrzej 100  
Wasilewski Zbigniew 282  
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 243  
Wat Aleksander 199, 222, 274, 282  
Wążyk Adam 243, 246  
Węgrzyniak Anna 19, 212, 253  
Węgrzyniakowa Anna zob. Węgrzyniak Anna  
Weil Simone 248  
Weinsberg Adam 59, 208, 273  
Wellek Rene 204  
Wilczek Piotr 62, 281

- Wilkoń Aleksander 52, 271, 276  
 Winczer Pavel 55, 281  
 Winnicott Donald W. 281  
 Wirpsza Witold 36, 274  
 Wirth Oswald 148  
 Wiśniewska Lidia 283  
 Witkowska Alina 103, 281  
 Wittgenstein Ludwig 50, 51, 128, 282  
 Wittlin Józef 202, 282  
 Wodnicki Adam 280  
 Wojciechowska Kamila 63  
 Wojdyło Marek 199, 282  
 Wojnakowski Ryszard 276  
 Wolicki Krzysztof 274  
 Woźniakowski Jacek 120  
 Wyka Kazimierz 27  
 Wyrzykowski Stanisław 222, 277  
 Zagajewski Adam 259, 266, 282  
 Zalewski Marek 282  
 Załuski Roman 124  
 Zawadzki Andrzej 260  
 Zgorzelski Czesław 81, 180, 198, 199  
 Ziejka Franciszek 100, 278  
 Ziobrowski Jacek 128, 282  
 Zybura Marek 114, 273  
 Żakowski Jacek 101  
 Żeleński Tadeusz (Boy) 29, 278  
 Żukowski T. 282  
 Żuławski Jerzy 282  
 Żurowska Maria 43, 272  
 Żurowski Maciej 44, 280  
 Żyłko Bogusław 47, 162, 281, 282



Miłosz Piotrowiak

„Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatruł?”  
Traces of existence in lyrics by Jerzy Kamil Weintraub

S u m m a r y

Poetry by Jerzy Kamil Weintraub hides silence rarely interrupted by the historians of the literature. Apart from two post-war issues prepared by Jan Śpiewak and Ryszard Matuszewski, texts by the author of *Próby powrotu*, constitute an unknown area on the historio-literary map. Hardly ever do we meet a fresh and, at the same time, delayed work, the new, and at the same time, more than 60-year old literature. Poetical “old newness” – the output by Jerzy Kamil Weintraub seems to be the victim of carelessness and selectiveness of the contemporary historio-literary awareness. Such a state of affairs, in the area of the studies on the war and occupation literature, turns out to be unjustified, contemptible and harmful to the “war victims”. That is why the present article is an attempt to order and make an initial classification and exposition of the literary output ascribed to Jerzy Kamil Weintraub, a recognition piece of work, a harbinger of overstatements on this underestimated and non-silent muse during the war.

How and is it at all possible to move the poetry of the forgotten author Jerzy Kamil Weintraub closer as his lyrical attempts did not manage to catch the attention of the literary critics for the last 60 years. Is it, thus, possible to try and legitimize a poetical position of Jerzy Kamil Weintraub as an important, though separate and nomadic link in a big chain of the war and occupation poetry? These questions constitute the aim and horizon of expectations in the present work.

What dominates in my scientific inquiries with respect to the poetry by Jerzy Kamil Weintraub constitutes existential traces of the lyrical persona thrown into the unfortunate fate of an outcast and exile into the unfortunate coincidence of life, national and historical events. The dissertation resigns from monographic attempts, i.e. a linear model of his creative personality development, big-picturesque perspectives of reception, and the work of lyrics based on biographical genealogy.



In the first chapter, entitled „*Chłopięce igrzysko*”. *Wojenne mikrohistorie w poezji Jerzego Kamila Weintrauba i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Tropy mikrologiczne*, the author of the article makes an attempt to follow the traces of micrologists. The very traces are not always clear and easy to recognise. To find them, sometimes, it is necessary to use special tools equipping an eye of a researcher and causing a non-standard way of perceiving poetical things. One of such special and modern methods is literary micrology. Micrological signs can appear in the most unexpected places of the text. In the case of lyrics by Jerzy Kamil Weintraub, “microelements” can be found in poetical considerations on “the Spirit of history”, sense, aim and rationalism of great History. This chapter follows a “double” trace, i.e. that of Jerzy Kamil Weintraub and Krzysztof Kamil Baczyński. The very trace is not coincidental; it does not result only from the similarities of their birth certificates, places of living or unfortunate fate. What connects the two poets is Weintraub’s big friendship with Baczyński.

The second chapter, entitled „*Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrul?*” *O korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba. Tropy fantazmatyczne*, constitutes an integral part of the thesis under discussion. Jerzy Kamil Weintraub, in his winter story, constructs his own reality based on a counter-historical, “higher” and para-historical poetical narration. The poet’s “second horizon” – a hyperborian land is a theoretical model, a mainstay of unchanging truth(s), built in accordance with an allegoric way of world articulation. This is the world parallel to the reality of occupied Warsaw in which the poet, thanks to his consistent work of imagination and intellect (the “cold” reasoning), managed to breathe life into the phantasm of winter – a safe existential model by means of the power of a poetical word. Such an attitude derives from the awareness of a linguistic utopia, and a romantic drive to create alternatives. Therefore, Weintraub’s existential traces imprinted in the “corpus of winter texts” are so legible and clear.

Neither the poet himself, nor the researcher of his poetry selected his “winter” poems. The corpus of winter texts constitutes the platform here, and is treated as one of the variants of an interpretational reflection on his poetry. Despite the fact the “winter poems” do not form an outline composition, do not have the hallmarks of the author’s methodical arrangement into the poetical attempts and re-issued subcycles, particular winter images form a given sequence which, as a complex lyrical utterance, shows the principle of poem sequence and combination. The corpus of winter texts is a whole made of many heterogeneous texts, various genological, stylistic and metrical formulas. Despite a big span of time under which the texts were created, and their formal diversification, the project is not finished and fragmentaric – as if the author of *Tropy zimowe* tried to describe “an indescribable winter” – knowing that this task is impossible and doomed to constant causality. Weintraub’s worl-

dimage is the “land of one hundred winters” – an ominous winter, a cathartic winter, a winter of a hybernatic dream, a winter of a piercing cold, a winter of immaculate beauty, a winter of blizzard and constant freezing. Such a multidimension of white viewpoints is pertained due to a winter paradigm, whereas their change is caused by a move of imagination between particular autonomised worlds.

In the last chapter, entitled „*Lato eligijne*”, *lato ostatnie. Tropy tanatyczne*, the author of the article takes a look at the texts having a special stigma. In the case of poems by Jerzy Kamil Weintraub, it is a full awareness of ending life. This painful knowledge enabled the poet to think in an uncompromised and unspeculative way, though not from bitterness, fear and sadness. These poems are more economical and lapidary, though enriched with the conviction that words in the face of death are empty yet necessary. However, it would be surprising for someone searching for a panic hurriness in the light of passing time of a justified nervous quiver or a cataleptic stupor in these testamentary stanzas because Jerzy Kamil Weintraub wrote his “last poetical will” in a peaceful way, and in full awareness (“sanity”).



Miłosz Piotrowiak

„Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatruił?”  
Die Spuren der Existenz in Jerzy Kamil Weintraub's Lyrik

Zusammenfassung

Die Dichtung von Jerzy Kamil Weintraub wird von Literaturhistorikern selten in Angriff genommen; es sind nach dem Krieg lediglich zwei von Jan Śpiewak und Ryszard Matuszewski vorbereiteten Auflagen der Dichtwerke von dem Autor des *Rückkehrversuchs* (*Próba powrotu*) erschienen worden. Man hat heutzutage kaum mit frischen und zugleich sehr verspäteten Werken, mit der neuen Literatur, die schon aber über sechzig Jahre zählt zu tun. Die „be-tagte poetische Neuheit“ von Weintraub fiel zum Opfer der Nachlässigkeit und Selektivität des gegenwärtigen literaturgeschichtlichen Bewusstseins. Die Forschungen über die Literatur der Kriegs- und Okkupationszeit haben die „Kriegsopfer“ zu Unrecht stillschweigend übergangen. Deswegen wird es in vorliegender Arbeit versucht, die künstlerischen Leistungen Weintraub's zu klassifizieren und darzustellen. Ist es doch aber überhaupt möglich, die Dichtung des vergessenen Schöpfers den Lesern näher zu bringen, wenn seine lyrischen Werke sechzig Jahre hindurch nicht im Stande waren, die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler auf sich zu ziehen? Kann man Aussichten auf Erfolg haben, wenn man die Dichtkunst von Jerzy Kamil Weintraub als ein wichtiges, obwohl auch ein separates und monodisches Glied der langen Kette der Dichtung der Kriegs- und Besatzungszeit zeigen möchte? Die Antwort auf obige Fragen setzt das Ziel und die Perspektiven der vorliegenden Arbeit.

Zum Hauptgegenstand der wissenschaftlichen Erforschung der poetischen Werke von Weintraub werden existenzielle Spuren der lyrischen Person, die durch eine unglückliche Verkettung von persönlichen, nationalen und geschichtlichen Ereignissen zum Auswurf der Gesellschaft, zum Verbannten wurde. In vorliegender Dissertationsarbeit hat der Verfasser absichtlich darauf verzichtet, eine Monografie als ein Modell der linearen Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit des Dichters zu schreiben und seine Lyrik hinsichtlich der biografischen Genealogie zu interpretieren.

Im ersten Kapitel, „*Chłopięce igrzysko*“. *Wojenne mikrohistorie w poezji Jerzego Kamila Weintrauba i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Tropy mikrologiczne*, bemüht sich der Verfasser in Fußstapfen der Mikrologen zu treten. Da aber diese Spuren nicht immer deutlich und leicht erkennbar sind, braucht man auch moderne Spezialwerkzeuge zu denen literarische Mikrologie gehört. Mikrologische Anzeichen können sogar an unerwarteten Stellen des Textes zum Vorschein kommen. In Weintraub's Gedichten erscheinen diese „Mikroelemente“ in poetischen Betrachtungen des „Geschichtsgeistes“ (Sinn, Ziel und Weisheit der großen Geschichte). In dem Kapitel folgen wir der „doppelten“ Spur – von Jerzy Kamil Weintraub und Krzysztof Kamil Baczyński. Davon, dass es keine zufällige Spur ist, zeugen nicht nur deren ähnliche Geburtsdaten, naher Wohnort und das Schicksal, sondern auch die sie verbindende dichterische Freundschaft.

Das zweite Kapitel unter dem poetischen Titel: „*Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrul?*“ *O korpusie tekstów zimowych Jerzego Kamila Weintrauba. Tropy fantazmatyczne* ist ein integraler Teil der vorliegenden Dissertation. In seiner Wintererzählung erschafft Jerzy Kamil Weintraub seine eigene, auf gegenhistorischer, „höherer“, übergeschichtlicher poetischer Narration fußende Wirklichkeit. Der „zweite Horizont“ des Dichters – das nördliche Land, ist ein theoretisches Modell, ein Hort der unveränderlichen Wahrheiten, das auf allegorischer Betrachtung der Welt entstanden ist. So entsteht eine zur Wirklichkeit der besetzten Warschau parallele Welt, in der der Dichter dank seiner Imagination und seinem Intellekt („kalten“ Menschenverstand) und mit Hilfe der lyrischen Worte ein Phantasma des Winters – ein Schutzmodell der Existenz erschafft. Solche Betrachtungsweise erfolgt daraus, dass sich der Dichter einer Sprachutopie bewusst ist und sich gern der Alternativen bedient. Deswegen scheinen seine „im Körper der Wintertexte“ abgedrückten existentiellen Spuren so deutlich zu sein.

Weder der Dichter selbst noch ein, seine Werke ergründeter Forscher haben Weintraub's „Wintergedichte“ unterschieden. Diese Wintergedichte dienen uns als eine Forschungsplattform und sind eine der möglichen Interpretationen der Weintraub's Dichtung. Obwohl die „Winterdichtung“ keinen Kompositionsrahmen bildet und von dem Autor in keine Poems, keine erneuerten Subzyklen zusammengesetzt wurde, bilden die einzelnen Winterbilder eine bestimmte Reihe, die als eine komplexe poetische Aussage eine logische Folge und eine Wechselbeziehung zwischen den Gedichten hervorhebt. Der Hauptteil der Wintertexte ist eine von mehreren heterogenen Texten, verschiedenen genologischen, stilistischen und metrischen Formeln gebildete Ganzheit. Obgleich die Gedichte in einem längeren Zeitraum entstanden und sehr verschieden sind, scheinen sie ein unvollendeter und fragmentarischer Entwurf zu sein, als ob sich der Autor der *Winterspuren* (*Tropy zimowe*) jedes Mal vorbereitet hätte, den „unvorstellbaren Winter“ zu schildern, selbst wenn er dessen be-

wusst war, dass das ein zum Scheitern verurteiltes Vorhaben war. Weintraub betrachtet die Welt als ein „Hundertwinterland“ – das ist ein unheilvoller Winter, ein Winter des hibernalen Schlafs, der durchdringenden Kälte, der unbefleckten Schönheit, ein Winter des Schneegestöbers und des Dauerfrostbodens. Dank dem Winterparadigma werden die weißen Landschaften mehrdimensional und dank der zwischen den einzelnen autonomen Welten schwebenden Phantasie werden sie verändert.

In dem letzten Kapitel „*Lato elegijne*“, *lato ostatnie. Tropy tanatyczne* befasst sich der Verfasser mit den Texten, die ein besonderes Stigma an sich tragen. In Jerzy Kamil Weintraub's Gedichten ist es das Bewusstsein des zu Ende gehenden Lebens. Diese schmerzliche Wahrheit ermöglichte dem Dichter, kompromisslose, nicht spekulative aber der Bitternis, der Angst und der Wehmut nicht beraubte Gedanken zu spinnen. Diese Gedichte sind viel einfacher und kürzer, denn ihr Autor ist schon dessen bewusst, dass jedes Wort angesichts des Todes leer, wenn auch notwendig ist. Doch müsste verwundert sein, der in den testamentarischen Strophen panische Eile angesichts der vergehenden Zeit, nervöses Zittern oder kataleptische Stumpfheit finden möchte. Jerzy Kamil Weintraub schreibt seinen „letzten dichterischen Willen“ ganz ruhig und ganz bewusst („zurechnungsfähig“) nieder.

Redaktor  
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki i stron działowych  
Zenon Dyrszka

Redaktor techniczny  
Małgorzata Pleśniar

Korektor  
Lidia Szumigała

Copyright © 2009 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-1792-2**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 18,75. Ark. wyd. 17,5. Przekazano  
do łamania w październiku 2008 r. Podpisano do druku  
w maju 2009 r. Papier offset, kl. III, 90 g

Cena 30 zł

---

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego  
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego  
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.  
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa





Cena 30 zł

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1792-2